

**UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL**

**DISSOLUTION DES NAPPES PHRÉATIQUES  
DANS UN VERRE D'EAU  
SUIVI DE  
PRÉSENCE (S)**

**MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES**

**PAR  
AUDE-MARIE CODEBECQ**

**AVRIL 2006**

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

À Isabelle Gascon, ma mère

## **REMERCIEMENTS**

Je remercie Louise Dupré, directrice de ce mémoire, lectrice aux yeux redoutables et au regard bienveillant.

Je tiens aussi à remercier Laurence Codebecq, ma fidèle sœur, pour son encouragement, son affection et sa présence délirante, sans oublier Milan, mon incorruptible fils.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	v
DISSOLUTION DES NAPPES PHRÉATIQUES DANS UN VERRE D'EAU SUIVI DE PRÉSENCE (S) .....	1
DISSOLUTION DES NAPPES PHRÉATIQUES DANS UN VERRE D'EAU .....	2
PRÉSENTATION DES PERSONNAGES .....	3
PREMIÈRE PARTIE .....	4
DEUXIÈME PARTIE .....	27
TROISIÈME PARTIE .....	59
PRÉSENCE (S) .....	72
I. LE TEMPS ET LES LIEUX .....	75
II. L'INTRIGUE .....	85
III. LA THÉÂTRALITÉ .....	93
IV. LE CORPS ET L'IDENTITÉ .....	99
V. LA VOIX .....	109
CONCLUSION .....	113
BIBLIOGRAPHIE .....	115

## Résumé

Ce mémoire en création est constitué de deux parties : un texte dramatique et un dossier d'accompagnement.

Le texte dramatique, « Dissolution des nappes phréatiques dans un verre d'eau », est constitué de trois parties, divisées en scènes. Il n'est pas destiné à une représentation théâtrale, mais plutôt à une mise en lecture laissant place à l'interprétation du lecteur.

Dans le cadre d'un documentaire, un personnage féminin, Ève, doit témoigner de sa relation avec un homme qu'elle a connu intimement, l'Acteur. Ce témoignage se transforme en un interrogatoire durant lequel s'enchaînent les questions du réalisateur, de l'interviewer et du chœur. Mais Ève se montre incapable de raconter son histoire d'amour. En effet, dans son récit, Ève désarticule le temps et les lieux tout en remettant en cause l'intrigue imposée par le réalisateur. Par conséquent, le récit ouvre à un espace imaginaire empreint de théâtralité, qui tient à distance le monde réel, et questionne la notion de sujet et d'agentivité au sein d'une histoire. Le texte traite de l'identité personnelle aux prises avec l'identité sociale. La contradiction entre ces deux formes d'identités, dont témoigne la voix de la protagoniste, met à l'épreuve la notion de représentation dans la société actuelle, en même temps qu'elle devient le moteur d'un désir agissant comme interface entre le corps et la langue.

Ce sont précisément ces questions qu'aborde le dossier d'accompagnement, «Présence(s)» qui, en se basant sur des ouvrages écrits par des théoriciens du théâtre, amorce une réflexion sur l'écriture de « Dissolution des nappes phréatiques dans un verre d'eau », réflexion qui se compose de cinq parties : le temps et les lieux, l'intrigue, la théâtralité, le corps et l'identité, la voix.

**MOTS CLÉS :** corps, histoire, intrigue, identité, personnage, théâtre, théâtralité, voix.

**DISSOLUTION DES NAPPES PHRÉATIQUES**

**DANS UN VERRE D'EAU**

**SUIVI DE**

**PRÉSENCE (S)**

**DISSOLUTION DES NAPPES PHRÉATIQUES**  
**DANS UN VERRE D'EAU**



**DISSOLUTION DES NAPPES PHRÉATIQUES  
DANS UN VERRE D'EAU**

*Texte dramatique en trois parties, divisées en scènes.*

Personnages :

**Ève**

**Le chœur** (*composé d'au moins deux voix*)

**L'interviewer**

**Le réalisateur**

**Une voix masquée**

## **PREMIÈRE PARTIE**

*Le rideau s'ouvre. Le réalisateur est debout sur une plate-forme surélevée, il a l'air préoccupé. Le chœur entre et vient se placer à l'arrière-scène. Un fauteuil orangé se trouve à l'avant de la scène.*

**LE RÉALISATEUR** (*voyant Ève entrer*)

Mettez-vous tout de suite à l'aise. Je n'ai pas beaucoup de temps. Le documentaire dure deux heures et vous savez, cent vingt minutes, c'est vite passé!

**LE CHOEUR**

Ève se dirige vers le fauteuil orangé qui lui est réservé. Nous la suivons des yeux. Elle s'assoit. Derrière elle, une mosaïque de téléviseurs s'allument et exposent son visage en soixante exemplaires.

**LE RÉALISATEUR** (*s'adressant à Ève*)

Je vous l'ai dit, hier, au téléphone. Je ne tiens pas à réaliser une fiction, mais un documentaire sur la vie de l'Acteur. Ève, c'est vous? On m'a dit que vous aviez connu l'Acteur. Alors, j'aimerais entendre ce que vous avez à dire sur lui.

**PREMIÈRE SCÈNE**

**ÈVE**

J'ai connu l'Acteur durant un cinq à sept. Je ne me souviens pas qui a parlé en premier. Je me rappelle que tous les invités discutaient en se gavant d'amuse-gueule. L'Acteur m'a parlé de la température...

*La voix masquée se manifeste comme un personnage invisible, par l'entremise d'une voix hors champ ou d'un haut-parleur.*

**LA VOIX MASQUÉE**

C'est comment dehors?

**ÈVE**

Dehors, c'était l'orage, il pleuvait à boire debout. (*Un temps*) Je me suis imaginée dehors, la bouche grande ouverte vers le ciel, en train de boire debout, tellement il pleuvait.

**LE CHOEUR**

À l'intérieur de l'appartement, les murs sont assortis au fauteuil orangé. Toute l'équipe de tournage est réunie pour célébrer la fin d'un film dans lequel l'Acteur a tenu le premier rôle, *Don Quichotte*.

**LE RÉALISATEUR** (*songeur*)

Votre rencontre avec l'Acteur, elle se passe quand? Si je me fie à l'ordre des choses, je la place au début de votre témoignage. Il s'agit quand même d'un événement majeur dans votre vie.

**LE CHOEUR**

Ève rencontre l'Acteur durant un cinq à sept. Il fait allusion à la température pour l'aborder. Elle lui répond qu'il pleut. (*Le chœur regarde l'horloge.*) Il est un peu plus de cinq heures.

**ÈVE**

Quand j'ai parlé à l'Acteur pour la première fois, j'ai regardé l'horloge. Il était environ cinq heures cinq. Je n'avais presque rien dit d'intéressant à l'Acteur, seulement qu'il pleuvait. J'ai donc ajouté que les jours de pluie, j'aime m'étendre sur un grand canapé en duvet d'oie après avoir pris un bain chaud. Il n'a rien répondu, alors j'ai ajouté que je suis un peu difficile à comprendre, comme ça au premier abord, et que, de toute façon, tout le monde est compliqué. L'Acteur ne pouvait quand même pas nier que tout le monde est un peu anormal, dépressif. (*Un temps*) La dépression est la maladie du siècle. Plusieurs magazines l'avaient annoncé en page couverture. J'ai finalement précisé que cela n'est pas si grave. (*Un temps*) J'avais faim et l'envie de dévorer tous ces amuse-gueule était bon signe. J'avais retrouvé l'appétit, alors j'allais bien. Dans toute cette conversation, j'avais oublié quelque chose d'important. Je me demandais si c'était lui que j'avais vu dans la publicité de crème solaire.

### LE CHOEUR

Il est cinq heures dix et l'Acteur n'a toujours pas parlé. (*Un temps*) Il parle.

### LA VOIX MASQUÉE

Vous aimez le confort, si je comprends bien?

### LE RÉALISATEUR

L'Acteur ne peut jamais se résoudre à en dire si peu. Qu'est-ce qu'il ajoute de plus?

### LE CHOEUR

Il ajoute qu'il a des points communs avec Ève.

### LA VOIX MASQUÉE

Eh bien! nous avons beaucoup de points communs! J'aime moi aussi l'intimité et je déteste les foules. D'ailleurs, je trouve que la Terre est surpeuplée. En Inde, la population a dépassé un milliard d'habitants. Actuellement, il y a presque autant d'Indiens que de Chinois. Si les humains continuent à se reproduire, nous nous retrouverons avec un problème de surpopulation! C'est beaucoup trop, six milliards d'humains, vous ne trouvez pas? Bientôt, nous manquerons d'air!

### ÈVE

Quand exactement manquerons-nous d'air? Quelles sont la date et l'heure précises? J'avais besoin d'être rassurée, je voulais savoir quand il croyait que nous allions manquer d'air.

### LE CHOEUR

Ève expire et, au même moment, l'Acteur inspire avant de recommencer sa prochaine phrase.

### LA VOIX MASQUÉE

Nous manquerons d'air un jour et ce jour n'est pas loin. En fait, il est bien moins loin qu'on ne peut se l'imaginer. Il est même de plus en plus près, ce jour, croyez-moi. La Terre ne fournira plus assez d'oxygène. Vous savez pour l'état de la forêt amazonienne?

**ÈVE** (*au public*)

Je me vois, enfoncée dans un canapé en duvet d'oie, au beau milieu de la forêt amazonienne en train de m'enduire de lotion solaire après avoir pris un bain moussant. L'Acteur est assis à ma gauche et je l'écoute me dicter une série de statistiques sur l'état de la forêt amazonienne et sur la quantité d'oxygène qui reste sur la planète. À écouter l'Acteur m'énumérer doucement des statistiques à l'oreille, j'ai l'impression d'être dans un conte de fées où tout le monde respire de la poussière d'or pour être éternellement amoureux!

**LA VOIX MASQUÉE**

Et la forêt amazonienne, c'est le poumon du monde! (*Un temps*) Vous ne m'écoutez pas! Vous n'êtes pas au courant de ces problèmes. Tout le monde se dit : « C'est seulement dans cinquante ans. » (*Un temps*) Ah oui! les gens trouvent que je suis drôle! Avez-vous soif ? Il pleut, on pourrait aller dehors, boire debout!

**LE CHOEUR** (*s'esclaffant*)

Ève rit à gorge déployée et devient subitement mal à l'aise.

**LE RÉALISATEUR** (*sérieux*)

Au contraire, elle n'est pas mal à l'aise! Elle trouve l'Acteur très drôle. Elle est fascinée par son charisme!

**LE CHOEUR**

Ils sont faits l'un pour l'autre.

**LE RÉALISATEUR**

Coupez!

## DEUXIÈME SCÈNE

### LE RÉALISATEUR

Allez-y, parlez-nous spontanément de cette rencontre avec l'Acteur. Dites-nous librement ce qu'il vous vient à l'esprit quand vous pensez à lui. N'ayez pas peur d'être à la fois sauvage et fragile! Allez-y, on tourne!

### ÈVE

J'avais l'impression de connaître instinctivement la suite de l'histoire. L'impression que, dès le commencement, ma rencontre se recroquevillait sur elle-même, qu'elle tournait en rond!

### LE RÉALISATEUR

Je n'ai pas de temps à perdre. Je dois réaliser un documentaire sur l'Acteur qui dure cent vingt minutes. Il faut que vous me parliez d'une rencontre et que cette rencontre devienne significative. Elle doit déboucher sur une histoire d'amour. Comprenez-vous? Êtes-vous sûre de comprendre? Il me semble que je ne peux pas être plus clair quand je parle!

### LE CHOEUR

Cent vingt minutes est une durée bien courte pour un documentaire consacré à l'Acteur, mais c'est malheureusement tout le temps qui nous est accordé pour raconter une histoire d'amour. La quantité de pellicule est limitée. Nous devons donc nous diriger vers la suite de l'histoire.

### ÈVE

J'aurais aimé me dévoiler davantage, ajouter quelques mots pour que l'Acteur et moi soyons sur la même longueur d'ondes. J'aurais voulu que nos points communs se multiplient. J'aurais pu lui répondre : « Et aux Indes! Ah oui! aux Indes, vous avez raison, c'est incroyable! Il y a trop de gens, il y a un tel problème de surpopulation! Les Indiens ne devraient plus copuler! » (*Un temps*) Oui, j'aurais aimé lui donner une bonne réponse.

**LE RÉALISATEUR**

Et là, vous vous êtes regardés droit dans les yeux après avoir conclu qu'il manquait d'oxygène sur la Terre et que trop d'humains avaient du mal à respirer.

**LE CHOEUR**

Ève et l'Acteur prennent ensemble une bonne bouffée d'air.

**LE RÉALISATEUR** (*satisfait*)

Le coup de foudre, quoi! Parfait, coupez!

**TROISIÈME SCÈNE****LE RÉALISATEUR**

Après ce coup de foudre, il me semble que la suite de l'histoire devient floue!

**ÈVE**

Ce ne peut pas être plus clair! C'était l'été. Tout a commencé entre les murs d'un immense appartement aux couleurs chaudes. Je n'ai jamais vraiment su si j'étais chez l'Acteur ou si l'appartement avait été loué pour fêter la fin du tournage de *Don Quichotte*. Je me souviens que le salon était vitré et qu'il y avait une vue grandiose sur la ville. (*Un temps*) Je voulais me taire, ne plus rien dire à l'Acteur sur moi, sur la température, sur la surpopulation... J'ai seulement eu envie de regarder le plus loin possible! (*Elle devient comme hypnotisée*)

**LE RÉALISATEUR**

Récapitulons. Nous sommes au salon, une femme discute avec un homme. Ils sont face à face devant une immense fenêtre, intimidés par leur présence. Ils ne savent pas vraiment quoi se dire et ils regardent au loin.

**LE CHOEUR**

Nous observons Ève et l'Acteur de très loin. Nous les observons de si haut dans le ciel que nous constatons qu'ils vivent sur une île. Nous ne distinguons plus aucune forme



d'expression sur leur visage, seulement la trajectoire d'amuse-gueule catapultés vers deux bouches béantes.

### **LE RÉALISATEUR**

La caméra survole l'île et tout à coup elle capte l'image d'un fleuve noir-vert. *(Un temps)*  
L'eau doit être pour quelque chose dans la vie de l'Acteur. J'ai une idée géniale, l'eau pourrait devenir un symbole dans le documentaire!

### **LE CHOEUR**

L'Acteur regarde le fleuve et ouvre la bouche pour parler.

### **LA VOIX MASQUÉE**

Il y aura des conséquences pour avoir été inconséquents! Les gens ignorent que toute cette pluie contaminée retourne dans les cours d'eau. Oui, évidemment, tout le monde sait qu'il y a le fleuve, mais beaucoup de gens ne se doutent pas de l'importance des nappes phréatiques!

**ÈVE** *(revenant à elle)*

Ah oui! les nappes phréatiques!

### **LE CHOEUR**

Ève dit à l'Acteur qu'elle ne se sent pas très bien, qu'elle veut un verre d'eau.

**ÈVE**

J'avais soif!

### **LE RÉALISATEUR**

C'est trop long! Nous sommes encore au début de votre rencontre. Le malaise, je n'y crois pas. Remplacez-le par autre chose.

**ÈVE**

Si je comprends bien, pour prendre part à ce documentaire, il faut que je raconte plus rapidement mon histoire!

**LE RÉALISATEUR**

C'est exact. Nous n'avons que deux heures.

**ÈVE**

Il était cinq heures et quart. Après avoir avalé le verre d'eau comme un scotch, je me suis dirigée vers la salle de bains pour refaire mon maquillage. Au retour, je me suis allumée une cigarette et, de l'autre main, je me suis pris un verre de vin. J'ai cherché l'Acteur des yeux, puis soudain mon verre de vin a éclaté sur le plancher. Du sang rouge-orangé coulait sur la céramique jaune. J'ignorais si j'avais serré le verre de toutes mes forces ou s'il m'avait glissé des mains. L'Acteur ne s'est aperçu de rien. Rapidement, j'ai tout ramassé pour faire semblant que rien ne s'était produit.

**LE RÉALISATEUR**

Le sang qui coule, voilà une image saisissante!

**QUATRIÈME SCÈNE****LE RÉALISATEUR**

Je veux que la caméra fasse un gros plan sur Ève et sur l'Acteur, qui regardent à travers une immense fenêtre. L'œil de la caméra doit nous entraîner dans leur inconscient afin de nous laisser entrevoir leurs fantasmes.

**ÈVE** (*couplant le réalisateur*)

J'avais beau de pas être au courant de l'importance des nappes phréatiques, je savais que nous vivions sur une île. Je voyais l'eau lorsque je me promenais le long du canal Lachine. Si je doutais de l'existence des autres continents, c'est que je n'avais jamais quitté ma ville. Ma tête était remplie de villes inventées que je n'avais pas vues.

**LE CHOEUR** (*ironiquement*)

Qu'est-ce que l'Amérique, sinon un continent fabuleux qui existe pour vrai? (*Un temps*)  
 Qu'est-ce que l'Europe, sinon le continent de la mode, de deux guerres mondiales, de génocides crapuleux, d'Astérix et de Don Quichotte?

**LE RÉALISATEUR** (*exaspéré*)

Stop! Nous perdons un temps fou à nous poser des questions. Combien de photos, combien d'images, combien de cartes postales représentent le continent européen avec la Tour de Londres, la tour Eiffel, la tour de Pise!

**LE CHOEUR**

Très bien. Heureux ceux qui croient sans avoir vu. Nous refusons toute forme de responsabilité qui garantisse la réussite de ce documentaire consacré à l'Acteur. Les individus qu'il met en scène sont donc responsables de l'histoire qui leur arrive jusqu'à la toute dernière seconde.

**LE RÉALISATEUR**

Dans la vie, on ne peut pas prétendre n'importe quoi. On ne parle pas comme ça, n'importe comment, sans avoir de preuves et sans être persuadé de ce qu'on avance. Moi, j'ai cherché. J'ai cherché pendant des semaines. J'ai interrompu mes autres films pour me consacrer à ce documentaire sur l'Acteur. J'ai trouvé des articles de journaux et des magazines qui parlent de lui. Tenez, l'Acteur apparaît ici, aux côtés du Ministre de l'environnement, dans le Journal *Le Devoir*. Curieusement, je n'ai rien trouvé qui date de l'époque où il a tourné *Don Quichotte*, à part peut-être une vieille photo, parue dans un journal local. On peut voir l'Acteur regarder par une fenêtre, mais il me semble très difficile de deviner à quoi il pense.

**ÈVE**

Je n'ai plus aucune photo, aucun indice prouvant que j'ai connu l'Acteur. (*Un temps*) Puis-je voir la photo?

## LE RÉALISATEUR

L'encre a pâli, le papier a jauni. Rien, absolument rien ne nous prouve qu'il s'agit de l'Acteur! Y a-t-il une date au bas de la photo?

## LE CHOEUR

Il est très difficile de distinguer les formes et les visages. Une tache noire apparaît dans le coin et, à côté, une tache rouge. Avec beaucoup d'imagination la tache noire pourrait ressembler à l'Acteur. Au bas de la photo, nous pouvons lire : « Montréal, quatorze juillet, l'Acteur célèbre la fin du tournage de *Don Quichotte*, il est accompagné d'une femme.» L'année s'est effacée.

## ÈVE

C'était l'été, durant la canicule. Nous étions devant la fenêtre d'un appartement aux couleurs chaudes. Je portais une robe rouge.

## LE RÉALISATEUR

Je croyais que les archives et les preuves de la vie de l'Acteur seraient faciles à trouver. (*colérique*) Je suis déçu de la façon dont se déroule la réalisation du documentaire. Je m'attendais à quelque chose de plus solide, de plus réaliste... J'ose vous dire encore une fois que je suis vraiment déçu même si vous avez l'air de vous en foutre éperdument!

## LE CHOEUR

Faute de preuves concernant l'Acteur, nous devons nous figurer comment l'Acteur se comporte dans la vie, ce qu'il dit lorsqu'il aborde une femme, ce qu'il peut bien s'imaginer lorsqu'il est muet devant l'immense fenêtre d'un appartement aux couleurs chaudes.

## LE RÉALISATEUR

Stop ! L'Acteur sera un acteur ou ne sera pas! Il a joué un grand rôle, celui de Don Quichotte. L'Acteur est un homme intense. L'Acteur se prénomme Pierre-Alain. Pierre-Alain est aussi quelqu'un de charismatique et de sensible à l'environnement. Il défend de nombreuses causes, s'intéresse aux enjeux écologiques de la forêt amazonienne et à la pollution des nappes phréatiques.

**LA VOIX MASQUÉE**

Je n'ai rien à cacher. Je m'appelle Pierre-Alain.

**ÈVE**

Je crois que l'Acteur et moi avons la même vision du monde.

**LE CHOEUR**

Ils sont tous les deux intenses, très engagés dans leur destin.

**LE RÉALISATEUR**

Coupez!

**CINQUIÈME SCÈNE****LE RÉALISATEUR**

Je ne peux quand même pas vous faire un dessin! Essayez de visualiser ce que je veux dire!  
À l'intérieur d'un même lieu, il y a un homme et une femme. Imaginez-vous qu'au-dessus de leur tête, on a caché une caméra qui doit les filmer pendant deux heures.

**LE CHOEUR** *(regardant l'horloge)*

La caméra est munie d'un chronomètre. Elle est programmée pour filmer tout ce qui se déroule dans le salon pendant le cinq à sept. Elle s'arrête le temps d'une pause publicitaire.

**LE RÉALISATEUR**

C'est étrange, je n'ai jamais annoncé de pause publicitaire!

**LE CHOEUR** *(faisant semblant de rien)*

Selon leur budget, l'homme et la femme peuvent louer ou acheter un immense appartement aux couleurs chaudes, un écran géant avec cinéma-maison, un canapé moelleux en duvet d'oie ou tout simplement un petit pot de crème raffermissante pour le visage.

### LE RÉALISATEUR

Justement, en parlant d'onguent antiviellissement, soyons un peu sérieux, et revenons-en au documentaire. L'Acteur est curieux de savoir l'âge de la femme qui est devant lui.

### LA VOIX MASQUÉE

Quel âge avez-vous au juste?

### ÈVE (*flattée*)

C'est assez surprenant, certaines personnes me donnent vingt ans, d'autres cinquante. Vous, quel âge me donnez-vous?

### LE CHOEUR

L'Acteur est embarrassé. Aucun indice ne lui permet de deviner l'âge de son interlocutrice. Ève utilise une crème exfoliante et désincrustante pour peau mature, un deux dans un, ce qui lui procure une peau d'apparence jeune.

### LE RÉALISATEUR

Tout le monde a un âge, ce qui ne signifie pas que tout le monde doit avoir une peau de moins en moins extensible.

### LE CHOEUR

Nous, en tant que chœur, nous racontons la même histoire depuis la nuit des temps, mais nous avons reçu l'ordre du fabricant de petits pots de crème de ne pas divulguer l'âge du sujet ainsi que les ingrédients contenus dans l'onguent antiviellissement. (*Un temps*) Nous allons seulement prétendre qu'Ève n'a pas d'âge puisqu'elle a une peau d'apparence jeune, dépourvue de rides, (*prenant une voix langoureuse*) de replis adipeux, de crevasses, de cellulite et de vergetures... Grâce au petit pot de crème, Ève est à l'abri des ravages du temps! (*Un temps*)

### LE RÉALISATEUR

Il faut mentionner les éléments de base contenus dans cette crème-miracle en n'oubliant pas l'argile.

### LE CHOEUR

Vous apprécierez tous, sans exception, l'expérience de vous enduire le visage de cette onctueuse crème au collagène à base d'argile. *(Le chœur se masse le visage en éprouvant un grand plaisir.)*

ÈVE *(regardant le chœur)*

Croyez-vous que si je me masse le visage trois fois par jour avec cette crème, j'aurai l'air plus jeune à la fin du documentaire? *(hésitante)* Je reste sceptique ! Pouvez-vous me le garantir, je veux être convaincue de ce que j'achète! Habituellement, je ne me laisse pas influencer par la publicité, mais puisque vous êtes convaincants! Où puis-je me procurer cette crème?

### LA VOIX MASQUÉE

Pardonnez-moi, je suis vraiment embarrassé! Je ne peux pas deviner votre âge comme ça à l'œil nu, j'aurais besoin de vous examiner de plus près!

ÈVE *(changeant de sujet)*

Il paraît que *Don Quichotte* est un film qui dure deux heures. Vous ne trouvez pas que c'est un peu long pour un seul homme? Au juste, quel âge il a, Don Quichotte, dans le film?

### LA VOIX MASQUÉE

Don Quichotte n'a pas d'âge!

### LE RÉALISATEUR

Don Quichotte a une cinquantaine d'années. Cervantes le mentionne au premier chapitre. Il est très vieux pour l'époque à laquelle le roman a été écrit!

ÈVE

J'ai demandé à l'Acteur ce que ça lui faisait de jouer un personnage aussi près de la mort.

### LE CHOEUR

L'Acteur a dit que ce n'était qu'un personnage.

## SIXIÈME SCÈNE

**LE RÉALISATEUR** *(prenant un ton sérieux)*

Je veux que ce documentaire soit traversé par des événements qui nous révèlent une vie hors du commun, un destin qui se démarque des autres, celui de l'Acteur... Vous ne comprenez pas comment j'entrevois ce documentaire. Et moi je me tue à faire resurgir cette charge d'humanisme, cette réalité si propre à l'Acteur.

**ÈVE**

Écoutez, je n'invente rien! Je suis consciente de l'importance que vous accordez au documentaire, mais je ne peux pas faire autrement que de me sentir personnellement concernée par un homme que j'ai connu.

**LE RÉALISATEUR**

Quand je vous dis de tout raconter sur lui, vous pouvez en prendre et en laisser! Jugez par vous-même ce qui est intéressant pour les spectateurs. Pour ma part, si j'étais vous, je ne déborderais pas trop de l'essentiel.

**LE CHOEUR**

Nous n'en sommes pas à la vérité près. Les théories modernes, en ce qui concerne le couple, prétendent qu'il est normal d'exagérer une histoire d'amour, de la gâcher, de la bousiller, et même de la transformer en une véritable saga. *(Le chœur se met à rire aux éclats.)*

**LE RÉALISATEUR**

Voilà pourquoi il faut laisser tomber certaines pacotilles sentimentales au profit d'émotions plus universelles, plus vraies, qui prouveront que l'Acteur ressentait vraiment ce qu'il vivait!

**ÈVE**

Moi, je voulais étirer chacun des moments qui entouraient ma rencontre avec l'Acteur. Je voulais que tout arrive à point pour que nos destins se croisent dans cet appartement aux



couleurs chaudes où nous nous sommes rendu compte que nous avions tellement de points communs.

## LE CHOEUR

Ève veut défier les théories modernes pour contrôler le cours de sa destinée.

## ÈVE

J'avais de l'ambition. J'étais prête à mettre toutes les chances de mon côté en achetant plusieurs petits pots de crème-miracle! Je voulais réussir cette histoire d'amour avec l'Acteur! Je voulais tout réussir. *(Elle arrête subitement et se touche le front.)* Excusez-moi si mon mal de tête me fait déraiser. J'ai mal dormi, je suis nerveuse à l'idée de tourner ce documentaire. J'en étais où, déjà? Ah oui! à l'épisode du salon! *(Elle essaie de se concentrer.)*

## LE RÉALISATEUR *(la coupant)*

L'épisode de cette rencontre avec l'Acteur est encore trop long! Nous devons réfléchir à un moyen de gagner du temps. *(impatient)* Vous avez encore un moment avant la pause. Continuons, vous êtes dans le salon aux côtés de l'Acteur et vous demandez l'âge de Don Quichotte.

## LE CHOEUR

Il est six heures sur l'horloge hexagonale. La grande aiguille a fait la moitié d'un tour.

## ÈVE

J'avais beau vouloir rester là, devant l'immense fenêtre, je ne tenais plus en place. J'ai quitté le salon pour me diriger vers la salle de bains. Je n'avais qu'une idée en tête, me rincer la bouche. Il y avait une bouteille de peroxyde en dessous du lavabo. J'ai hésité, puis j'ai ouvert la bouteille pour en avaler une gorgée. La poitrine me brûlait. J'ai quitté la salle de bains pour me diriger vers le salon où m'attendait l'Acteur.

**LE CHOEUR**

Ève est à demi satisfaite, le reste de l'histoire, à demi désinfecté.

**ÈVE**

J'imaginai mon entrée dans le salon comme une apparition.

**LE RÉALISATEUR**

Une entrée est une scène cruciale lors d'une rencontre amoureuse.

**ÈVE**

L'Acteur allait me voir entrer dans le salon et je ne voulais pas rater cette apparition. Je me suis demandé si mon maquillage dégoulinait. *(Elle se touche le visage.)*

**LE CHOEUR**

Une vérification sérieuse s'impose. Y a-t-il autre chose que le maquillage qui puisse dégouliner dans un visage? Des larmes, par exemple. *(Un temps)*

**ÈVE**

C'est vrai, j'avais le trac juste à l'idée d'entrer dans une pièce, sous le regard de l'Acteur. Je voulais disparaître.

**LE RÉALISATEUR**

Voyons, ce n'est pourtant pas la première fois que vous entrez seule dans une pièce.

**LE CHOEUR**

Il est rare qu'une personne acquière de l'assurance et de la maturité dans le domaine des apparitions publiques en solitaire. La plupart des individus craignent d'entrer seuls dans une pièce.

**ÈVE**

C'est probablement à cette heure précise, vers six heures, que j'aurais dû arrêter d'avoir peur. J'aurais été confiante de ce qui allait venir.

**LE CHOEUR** *(riant)*

Il ne faut pas oublier qu'on n'a jamais une deuxième chance de réussir sa première impression.

**LE RÉALISATEUR**

Si votre apparition est ratée, je ne changerai rien au montage! J'ai décidé de préserver l'authenticité en montrant les événements tels qu'ils se sont réellement produits.

**ÈVE**

Au cas où je la raterais, cette première impression, est-ce que ce serait possible de recommencer mon entrée dans le salon? La chance est-elle de mon côté dans ce documentaire? Est-ce qu'elle précède ou si elle suit le regard de l'Acteur plongé dans mon décolleté?

**LE CHOEUR**

Absolument rien n'est garanti. Il vaut mieux y penser deux fois avant d'agir. Si tout est sous contrôle, Ève n'a plus qu'à entrer dans le salon.

**LE RÉALISATEUR**

Vite!

**ÈVE**

Je suis entrée dans le salon. L'Acteur ne m'a pas vue. Il regardait par la fenêtre en direction du fleuve. Personne n'était là pour me dire si mon apparition était réussie ou non. Après, j'ai eu un trou de mémoire.

**LE RÉALISATEUR**

Ça vous arrive souvent d'oublier des événements? Vous souffrez d'un genre d'amnésie, si je comprends bien?

## ÈVE

Tout ce dont je me rappelle, c'est que le canapé sur lequel je me suis assise était orangé. Ma robe, très rouge. Lors de cette soirée-là, je portais une robe rouge. Je ne prévoyais pas cette rencontre avec l'Acteur. Si j'avais su que j'allais rencontrer l'Acteur, qu'il allait m'aborder, j'aurais porté, pour cette occasion exceptionnelle, une vraie de vraie belle robe avec de la soie et de la dentelle!

## LE CHOEUR

Entre l'occasion et l'exception, il y a les circonstances qui se pointent le nez et qui s'agglomèrent les unes aux autres comme du contre-plaqué. Les circonstances prolifèrent. Elles se mélangent à toutes les sauces de l'existence. Elles peuvent être déchaînées, abrasives, sauvages, cancéreuses... GRRRR... Parfois inoffensives, elles joignent l'utile à l'agréable. D'autres fois, elles nous parasitent en silence jusqu'à ce qu'elles trouent le quotidien, qu'elles passent à travers. (*Un temps*) Les circonstances tissent leur propre drame. (*Un temps*) Une femme en rouge, qu'on nomme Ève, rencontre un homme en noir qu'on nomme l'Acteur et/ou Pierre-Alain. C'est assez pour que des milliers de petites circonstances viennent se blottir confortablement sur le canapé moelleux du destin.

## LE RÉALISATEUR

Non, non, non, il n'est pas nécessaire de disséquer cette rencontre, de passer au microscope toutes ses composantes! Les gens ne veulent pas savoir de quoi l'histoire est faite, il veulent tout simplement voir le fil du destin se tracer! Le destin de l'Acteur, par exemple.

## LE CHOEUR

Nous voulons seulement faire une petite mise en garde. L'Acteur s'appelle Pierre-Alain et/ou Don Quichotte. Certains auteurs le nomment aussi Quixana. Il y a confusion des noms, ce qui brouille l'histoire que nous avons à raconter.

## ÈVE

J'avais beau aimer l'Acteur de toutes mes forces, il commençait à être de moins en moins réel

à mes yeux. Parfois, je me demandais si nous étions là en même temps, au même endroit, ou si sa présence était le fruit de mon imagination.

### **LE RÉALISATEUR**

Quoi que vous racontiez, il faut que chacun des moments que vous avez vécus aux côtés de l'Acteur soit signifiant dans le cours de son destin. Il faut que les milliers de gens qui voient le documentaire trouvent que l'existence de l'Acteur vaut plus que la leur! Vous voyez ce que je veux dire? Si l'Acteur ne dégage rien d'exceptionnel, je suis mieux de réaliser un film de série B!

### **ÈVE**

Je ne comprenais plus ma raison d'être dans cette histoire, j'avais seulement conscience du roulement de mes yeux qui suivaient tous les déplacements de l'Acteur.

### **LE RÉALISATEUR**

Très bien, au début du documentaire, nous pourrions voir l'Acteur qui vient se placer au centre du salon, tandis qu'Ève reste immobile et le suit des yeux. Mouvement de la caméra!

### **LE CHOEUR**

Ève est plantée là devant une serveuse qui lui tend un verre d'eau tandis que des plateaux d'amuse-gueule circulent entre le salon et la salle à manger.

### **ÈVE**

Qu'est-ce que je pouvais dire de plus pour prouver à l'Acteur que j'étais indispensable à son existence? Je doutais de moi et de l'Acteur, j'étais de plus en plus mal à l'aise.

### **LE CHOEUR**

Le temps semble se figer.

### **LE RÉALISATEUR**

Il pourrait y avoir un plan fixe pour rendre compte de cet inconfort.

### LE CHOEUR

Ève a la bouche fermée et les bras repliés contre sa poitrine et l'Acteur, lui, a un bras au-dessus de la tête tandis que sa main gauche, qui tient un amuse-gueule, est placée entre son torse et sa bouche. Il n'y plus de conversation entre Ève et l'Acteur. Tout ce que nous observons, ce sont les invités qui discutent au salon. Certains se connaissent, d'autres non. Nous entendons de courtes phrases saccadées. *(Un temps)* Bonjour... Je suis... Enchanté... À la prochaine! *(Un temps)* Il paraît qu'il existe sur le marché un rince-bouche qui étanche la soif, un rince-bouche à la glycérine mentholée. En voulez-vous un verre? *(Un temps)* Ah! Je te connais trop bien. *(Un temps)* Tu t'inventes des scénarios! *(Un temps)* Vous êtes le plus grand réalisateur que je connaisse! *(Un temps)* Excusez, excusez-moi! Vous? Vous vous appelez? Vous vous appelez comment? Vous? Vous travaillez? Vous travaillez où? *(Un temps)* Qu'est-ce que? Qu'est-ce que vous faites dans la vie? *(Un temps)* Ève et l'Acteur sont soudainement réanimés par les discussions autour.

### LE RÉALISATEUR

L'image pourrait bouger à nouveau.

### LE CHOEUR

Ève et l'Acteur retournent vers l'immense fenêtre. L'Acteur fait preuve de curiosité, il pose une question.

### LA VOIX MASQUÉE

Qu'est-ce que vous faites dans la vie?

### ÈVE *(intimidée)*

Oh moi! Oh moi! qu'est-ce que? Oh moi! qu'est-ce que je fais dans la vie?

### LE CHOEUR

Ève répond qu'elle ne fait rien d'exceptionnel. Alors l'Acteur se dirige vers la salle à manger. Il se met à discuter avec un invité en avalant tout rond un quartier de melon entouré d'une tranche de prosciutto.

## LE RÉALISATEUR

Rien d'exceptionnel? C'est ce que vous répondez à l'Acteur qui s'intéresse sincèrement à ce que vous faites dans la vie?

## ÈVE

Rien d'exceptionnel! Je suis acheteuse pour le cinéma. Je m'occupe des costumes et des accessoires. (*Un temps, en aparté*) J'ai regardé autour de moi et l'Acteur n'était plus là. Je parlais toute seule. Je me suis surprise à vouloir recommencer notre rencontre. Je ne voulais plus avoir rencontré l'Acteur. J'ai été avalée par des circonstances qui se pavanaient dans un immense appartement aux couleurs chaudes. Elles se prélassaient toutes nues sur un fauteuil orangé, puis elles se sont sauvagement agrippées à moi et à l'Acteur. Elles se sont mises à parler à notre place, à nous imiter. J'ai ressenti une sorte de vertige. Je planais au-dessus de mon corps, au-dessus de l'Acteur, au-dessus du salon, au-dessus de la ville, au-dessus du fleuve, au-dessus du continent... J'étais un courant d'air dans ma robe rouge.

## LE RÉALISATEUR

Écoutez, je ne veux pas connaître vos états d'âme. L'Acteur est un homme terre-à-terre et le documentaire doit lui rendre justice.

## LE CHOEUR

Justement, l'Acteur en a marre des discussions superficielles qui tournent en rond. Il quitte les invités pour retourner voir Ève dans le salon.

## LA VOIX MASQUÉE (*s'adressant à Ève*)

Voulez-vous vous diriger vers le dessert? (*Un temps*) Vous savez, j'aime la simplicité et tous ces cinq à sept me laissent tiède. Vous voulez sortir sur la terrasse, aller prendre l'air?

## ÈVE

Juste avant d'aller sur la terrasse, je me suis imaginée une histoire dans laquelle j'étais amoureuse de l'Acteur.

### **LE CHOEUR**

Malgré le silence de celle qui est à ses côtés, l'Acteur ne peut s'empêcher d'ouvrir la bouche.

### **LA VOIX MASQUÉE**

Vingt-cinq millions d'habitants à Mexico, vous vous rendez compte de la pollution!

### **LE RÉALISATEUR**

Nous n'avons pas le temps de nous rendre à Mexico pour filmer la ville polluée. Je me demande s'il y a des photos ou des films d'archives qui montrent l'Acteur durant son séjour à Mexico, il y a environ une vingtaine d'années.

### **LE CHOEUR**

Regardez, il y a cette photo sur laquelle l'Acteur tient une affiche où il est inscrit « Non à la pollution! ». À cette époque, il manifestait déjà dans les rues pour défendre la cause des nappes phréatiques.

### **ÈVE**

Il disait que la pollution, c'était contre nature. Toute cette lutte en faveur de l'eau potable lui allait comme un gant. On aurait cru que la sauvegarde des nappes phréatiques était pour lui un appel, une vocation.

### **LE RÉALISATEUR** *(colérique)*

Je vous rappelle que l'Acteur est un homme terre-à-terre. La défense des nappes phréatiques est un enjeu véritable. Ce n'est pas une quête spirituelle. J'en ai marre de devoir tout remettre à l'ordre. Pourquoi ne pas avoir recours à un interviewer qui pose les vraies questions? Appelons un interviewer! *(Il regarde sa montre.)* Nous l'attendrons. Pour ne pas perdre de temps, prenons la pause tout de suite!



## **DEUXIÈME PARTIE**

*Le chœur est demeuré au même endroit. Le réalisateur est descendu sur la scène. Deux fauteuils orangés sont placés côte à côte. Celui de gauche sera assigné à Ève et celui de droite, à l'interviewer. Dans un premier temps, Ève et l'interviewer sont debout à l'avant de la scène. Ils prendront place dans les fauteuils lorsque l'entretien débutera.*

### **LE CHOEUR**

Ève veut fumer une cigarette. Elle se dirige vers le hall des Productions incorporées. Un homme vêtu d'un imperméable gris entre au même moment : c'est l'interviewer. Il allume une cigarette. La fumée envahit le hall. Ève distingue une tache grise. Elle voit à peine les traits de l'homme en face d'elle. Elle plisse les yeux et entrouvre la bouche pour lui parler. Il a disparu. Elle écrase sa cigarette à moitié consumée et regagne le studio.

### **ÈVE (en aparté)**

Je ne sais pas pourquoi, mais j'ai envie d'abandonner ce projet de documentaire. J'ai envie, à cet instant précis, de tout démolir. Je pourrais lancer les bobines par la fenêtre du studio en espérant qu'elles tombent dans une immense flaque d'eau.

### **LE CHOEUR**

Un tel acte de vandalisme n'est pas assuré. Les assurances ne couvrent pas le matériel dudit documentaire. Nous sommes désolés, mais vous êtes dans l'impossibilité de passer aux actes. La loi exige de vous calmer. Relisez la clause que nous vous avons précédemment rapportée et rappelez-vous que vous êtes responsable du témoignage que vous livrez. Cette dite clause figure en page quatre-vingt-cinq du contrat.

### **ÈVE**

Je n'ai pris aucune assurance et en plus je ne me souviens plus d'avoir signé un contrat. Aucune assurance. La loi exige de me calmer. *(Un temps)* Je dois me calmer. Je respire profondément. J'essaie de faire de la visualisation. Je m'imagine assise dans un canapé en

duvet d'oie en train de m'assoupir. Je voudrais me fondre dans le décor jusqu'à ce que le documentaire se termine. Je voudrais un verre d'eau, s'il vous plaît!

## **PREMIÈRE SCÈNE**

### **LE RÉALISATEUR**

La pause est finie! Tout le monde est en place?

### **L'INTERVIEWER**

Ma première question est la suivante : Qu'est-ce que vous faites dans la vie?

### **LE CHOEUR**

Elle participe à un documentaire sur l'Acteur très attendu du grand public. La critique annonce que le projet est exceptionnel.

### **L'INTERVIEWER**

Vous participez à un documentaire sur l'Acteur, mais c'est exceptionnel!

### **ÈVE** (*à voix basse*)

Écoutez, j'ai de la difficulté à expliquer ce que je fais dans la vie, comme ça, rapidement en entrevue. Je suis acheteuse pour le cinéma. J'achète tous les accessoires, tous les articles de cuisine, tous les meubles pour les décors de films. Je m'occupe aussi des costumes. Parfois, je passe parfois toute une journée à essayer des robes.

### **L'INTERVIEWER**

Des robes?

### **ÈVE**

Oui. J'ai l'impression que toutes les robes me déforment. Je ne sais pas si c'est moi qui suis naturellement déformée ou si ce sont les robes qui sont mal coupées.

### LE CHOEUR

Bon nombre de vendeuses répondent que c'est une combinaison des deux, car il n'est pas rare que les miroirs commerciaux amplifient les imperfections du corps. Il ne faut pas se fier à ces miroirs pour savoir si un vêtement nous va ou non.

### ÈVE (*racontant une histoire*)

Un jour, au retour du travail, j'ai vu une robe rouge accrochée dans une vitrine. Je suis entrée dans la boutique pour l'essayer.

### LE CHOEUR

La vendeuse s'approche d'Ève. À travers la vitrine, nous observons la vendeuse hocher la tête tandis que son corps reste immobile. Elle a l'air de confirmer que le rouge lui va bien.

### ÈVE

J'ai acheté la robe. Le rouge m'allait bien, la vendeuse me l'avait dit. Je voulais porter cette robe pour le cinq à sept où on allait fêter la fin de *Don Quichotte*.

### LE RÉALISATEUR

C'est assez, arrêtez. J'aime bien l'idée de la robe rouge parce qu'elle demeure un symbole dans le documentaire. Sur l'affiche promotionnelle, on voit justement Ève au bras de l'Acteur avec cette robe. Vous voyez où je veux en venir quand je dis que cette robe est un élément-clé! Durant la pause, le producteur m'a justement dit que le rouge vous va bien, qu'il donne de la couleur à votre teint, contrairement au vert qui fait ressortir votre côté maladif.

### LE CHOEUR

Ève portera cette robe pour l'éternité.

### LE RÉALISATEUR

Quelque chose cloche et ce n'est pas la robe! Votre ton n'incarne pas toute la puissance du rouge. Il faudrait que vous soyez plus affirmée. Votre voix sonne comme si vous aviez une laryngite! Vous avez peut-être des nodules aux cordes vocales!

### **L'INTERVIEWER**

Avez-vous des nodules aux cordes vocales? Je sais que c'est le cas chez plusieurs fumeurs. Fumez-vous?

### **ÈVE**

Oui, je fume de temps en temps. Je suis une fumeuse sociale sauf quand je prends mon café le matin. Là je m'allume une cigarette. J'habite seule et je prends mon café tous les matins!

### **LE RÉALISATEUR**

Écoutez, à votre place, j'irais consulter un spécialiste. J'ai le numéro de téléphone d'un oto-rhino-laryngologiste très compétent. *(Il consulte un annuaire téléphonique et arrête sur une page en pointant son index.)* Il s'appelle Dr Krī. C'est une sommité en matière de cordes vocales.

### **LE CHOEUR**

C'est le Dr Krī, qui écrit des articles faisant le lien entre le fonctionnement du larynx et la danse contemporaine.

### **LE RÉALISATEUR**

Écoutez, pour le reste de l'entrevue nous ne pouvons pas faire de miracle! Durant les pauses, vous irez vous gargariser avec de l'eau salée.

### **LE CHOEUR**

Un vieux remède qui fonctionne à tout coup!

## **DEUXIÈME SCÈNE**

### **LE RÉALISATEUR**

Un documentaire doit porter un regard objectif sur la vie d'un grand personnage. Il doit être conforme à la réalité et faire des liens entre le passé et le présent.

**L'INTERVIEWER**

Quel est votre souvenir le plus limpide avec l'Acteur?

**ÈVE**

C'est curieux, mais quand je pense à l'Acteur, je pense à une très longue promenade. Alors il me vient à l'esprit le trajet d'un véhicule qui traverse la ville du nord au sud pour nettoyer la chaussée.

**L'INTERVIEWER**

Vous souvenez-vous des circonstances dans lesquelles vous avez croisé ce véhicule?

**ÈVE**

Oui. (*Elle se concentre*) Il devait être trois ou quatre heures de l'après-midi et je marchais sur un trottoir couvert par des auvents vitrés.

**LE CHOEUR**

Une longue Plaza qui s'étale à perte de vue. Une Plaza qui n'est pas un rond-point comme en France ou en Italie, mais une suite infinie de coins de rue.

**L'INTERVIEWER**

Vous étiez au travail?

**ÈVE**

Oui, j'allais terminer et rentrer chez moi. En marchant, je longeais des dizaines de magasins de robes de mariées, une confiserie avec deux cygnes en dragées bleues dans la vitrine, une pâtisserie où étaient exposés des gâteaux-éponge, des *short cake* à la crème fouettée garnis de fruits confits. La vitrine était aussi décorée par des moules à gâteaux en forme d'étoiles, de cœurs, de pieuvres, de bâtons de golf et de ballons de football. Il y avait des boutiques de lingerie fine avec des sous-vêtements italiens en dentelle, des soutien-gorge en velours écarlate, des *baby doll* en soie noire, des jarretelles en vinyle, des bas en cachemire. À tous

les coins de rue ou presque, il y avait des magasins à un dollar qui portaient des noms différents *Tout pour un dollar, Dollorama, Dollarmania, La caverne d'Alidollar...*

### LE CHOEUR

Ces souks à un dollar lui rappellent qu'il lui manque plusieurs articles qu'elle pourrait se procurer à un prix plus que dérisoire.

### L'INTERVIEWER

Aviez-vous une petite idée de ce qui vous manquait exactement?

### ÈVE

Je me suis arrêtée. J'ai essayé de dresser une liste dans ma tête de tous les articles de cuisine qui me manquaient.

### LE CHOEUR (*la coupant*)

Il y a cet ouvre-boîte qu'elle oublie toujours d'acheter. Voilà déjà un bon moment qu'elle ouvre ses conserves à la main.

### ÈVE

J'ai décidé d'arrêter au *Dollarmania* en rentrant du travail, celui qui n'est pas loin de chez moi.

### LE RÉALISATEUR

L'histoire. C'est l'histoire qui cloche dans cette entrevue. Un bon documentaire doit creuser jusqu'au fond d'un mythe. Vous n'allez pas à l'essentiel.

### LE CHOEUR

Nous gageons un dollar qu'elle oubliera encore une fois d'acheter cet ouvre-boîte en rentrant du travail. Excusez-nous de vous ramener si brutalement dans le fil de l'histoire, mais avouons qu'un ouvre-boîte est un article de maison indispensable à tous ceux qui veulent se faciliter la vie!

**LE RÉALISATEUR**

Il faudrait d'ailleurs que je m'en achète un d'ici la fin du documentaire! (*Un temps, reprenant un ton sérieux*) Vous parliez d'un véhicule?

**L'INTERVIEWER**

À quel moment avez-vous croisé ce véhicule?

**ÈVE**

(*Elle se concentre tandis qu'elle boit un autre verre d'eau.*) Il était trois ou quatre heures. Je marchais dans la rue et un véhicule qui nettoie la chaussée circulait en sens inverse.

**LE CHOEUR**

Ce véhicule a plusieurs fonctions. D'un côté, une brosse rotative balaie le trottoir et, de l'autre, de longs boyaux aspergent la chaussée tandis que des aspirateurs siphonnent les rebuts tout autour.

**L'INTERVIEWER**

C'est pratique!

**ÈVE**

Cette grosse machine s'est mise à me fasciner parce qu'elle suivait une direction précise. Moi, je ne savais plus si je marchais vers le sud ou vers le nord.

**LE CHOEUR**

La Plaza dégage une atmosphère étrange. Le véhicule avance et à mesure qu'il avance, la chaussée se mouille et change de couleur, elle devient gris foncé, presque noire. Des coulisses d'eau sillonnent l'asphalte humide, s'évaporent et se changent en brouillard.

**L'INTERVIEWER**

Pourquoi restiez-vous là?



**ÈVE**

J'hésitais à rentrer chez moi.

**LE CHOEUR**

Un autobus croise le véhicule qui nettoie la chaussée. Il érafle le trottoir puis s'arrête. Il est bondé d'ouvrières qui débarquent lentement les unes à la suite des autres. Une autre file d'ouvrières fait la queue pour entrer dans l'autobus. Elles s'échangent entre elles de très courtes phrases en différentes langues.

**ÈVE**

Dans ma tête, cette image de femmes est venue se coller au souvenir de l'ouvre-boîte manquant, puis l'autobus a continué son chemin à travers le brouillard.

**LE CHOEUR**

Les ouvrières du jour placent les patrons et taillent les tissus. Celles de la nuit font rouler les bobines, elles font aussi l'assemblage et la finition pour que les tissus ne s'effilochent pas. Une fois terminés, les vêtements se dirigent vers la vente en gros ou au détail. Les vêtements sont utilisés et réutilisés par des hommes et des femmes de tous les âges. Un jour, ces vêtements se démoderont. Comme le disait Coco Chanel, la mode c'est ce qui se démode.

**LE RÉALISATEUR**

La reine de la haute couture a toutefois pris la peine d'ajouter que le style ne meurt jamais.  
(*Un temps*) L'Acteur est un homme de style.

**L'INTERVIEWER**

Une fois démodés, ne croyez-vous pas que les vieux vêtements peuvent inspirer les couleurs, les textures et les reliefs des nouveaux vêtements? Aimez-vous la mode?

**ÈVE**

J'ai toujours aimé la mode et, en achetant la robe rouge, je n'ai pas pensé qu'elle allait se démoder.

**LE CHOEUR** (*tendant l'oreille pour écouter*)

De la rue, nous observons la manufacture. Nous entendons un bruit de dentier qui claque, un bruit de machine à coudre qui grelotte nerveusement.

**ÈVE**

Ce bruit me faisait peur.

**LE CHOEUR**

Les ouvrières cousent la mode qui se démode parce que le style, lui, est éternel comme un diamant, comme l'amour.

**LE RÉALISATEUR**

Je voudrais ici un gros plan sur les vêtements fabriqués dans cette manufacture. Il faut mettre le produit en valeur.

**L'INTERVIEWER**

Quel est l'intérêt de cette manufacture? Elle n'a rien d'exceptionnel au plan architectural? Elle ne fait pas partie des édifices qui appartiennent au patrimoine urbain? .

**LE RÉALISATEUR**

Ces femmes et cette manufacture ont quelque chose de pathétique. Ils ont, je ne sais pas... Quelque chose de vraiment raté. (*il réfléchit*) Non, je ne peux pas mettre ça dans mon documentaire sur l'Acteur!

**L'INTERVIEWER**

Pourquoi n'avez-vous pas renoncé à votre fascination pour ce véhicule?

**ÈVE**

C'était plus fort que moi! Le véhicule avançait et je devais continuer à le suivre.

**LE RÉALISATEUR** (*impatient*)

Je vois peut-être une piste importante!

**L'INTERVIEWER**

Continuez à nous parler du véhicule.

**LE CHOEUR** (*poursuivant*)

Le véhicule avance dans la rue. Il dépasse la manufacture. Il agite ses brosses rotatives et fait aller ses boyaux dans tous les sens. Il laisse sur la chaussée une légère couche d'humidité. Les gens s'agitent sur la Plaza et marchent dans toutes les directions. Ils entrent et sortent des boutiques. Ils projettent des ombres qui se mettent à parler mollement en faisant écho au silence. Les ombres deviennent des corps plus vivants que les gens eux-mêmes. Elles entrent et sortent des autobus, circulent sur le devant de la manufacture et achètent en grande quantité tout ce qui est achetable sur la Plaza : robes de mariées, moules à gâteaux en forme de pieuvre, articles de cuisine à un dollar, jarretelles en vinyle et soutiens-gorge en satin écarlate...

**ÈVE**

Je ne savais plus si je marchais sur la Plaza ou si je rêvais que j'étais ailleurs, loin de chez moi, sur un autre continent. Le véhicule a continué, alors j'ai continué à le suivre des yeux.

**LE CHOEUR**

Le véhicule passe devant des bains publics désaffectés. Il est inscrit *1906* sur la façade. Ces bains datent d'une époque où la ville encourageait l'hygiène en faisant construire des piscines.

### **LE RÉALISATEUR**

Oui, il y a eu des progrès sur le plan de l'hygiène, qui correspondent, justement, à cette vision sociale qu'a l'Acteur, une vision qui répond à un besoin légitime, celui de se laver.

### **LE CHOEUR**

Nous remarquons des progrès considérables lorsque toute la crasse de la Petite-Patrie, du Plateau Mont-Royal, du Faubourg-à-la-Mélasse macère dans un immense récipient chloré!

### **LE RÉALISATEUR**

Imaginez le progrès lorsque toute la saleté des ouvriers est enfin neutralisée dans une immense cuve désinfectante! (*Un temps*) Avouez qu'il y a quelque chose de formidable dans cette lutte contre les bactéries et les virus! Je me suis informé et c'est un certain M. Généreux qui a commandé la construction des premiers bains publics à Montréal. Nous ne le mentionnerons pas. Il faut quand même éviter les noms propres dans le documentaire.

### **LE CHOEUR**

M. Généreux était un homme bon. Il a fait faire un petit pas pour l'hygiène publique et un grand pas pour la propreté de l'humanité!

### **L'INTERVIEWER**

Croyez-vous que le chlore puisse vraiment dissoudre la saleté?

### **ÈVE**

Je ne savais pas à quel point le chlore était efficace... Il était invisible dans l'eau.

### **LE RÉALISATEUR**

Il faudrait peut-être vérifier ce que vous avancez, en avoir la preuve!

**LE CHOEUR** (*sortant un grand tableau*)

Le chlore, CL, dix-septième élément du tableau périodique, est jaune verdâtre et d'odeur suffocante. Il est de la famille des halogènes et détient des propriétés oxydantes, décolorantes et antiseptiques.

**L'INTERVIEWER** (*poursuivant dans la même voie*)

Vous ne préférez pas d'autres formes d'halogènes, d'autres gaz beaucoup plus en vogue? Prenez par exemple les gens qui optent pour un éclairage halogène dans leur salle à manger. Ces gens font un choix beaucoup plus actuel. Vous ne trouvez pas? Si j'ose me prononcer, vous doutez de la nature du chlore?

**ÈVE**

En fait, je ne savais pas si je doutais du chlore ou de l'Acteur!

**LE RÉALISATEUR**

Personne ne me fera douter de la nature du chlore, CL, ce dix-septième élément du tableau périodique faisant partie de la famille des halogènes. Rien n'égale le chlore, un gaz légèrement suffocant qui sent l'eau de javel. Rien ne peut égaler le chlore parmi tous les désinfectants.

**L'INTERVIEWER**

Même si vous croyez que le chlore est un produit désinfectant, ne croyez-vous pas que ce même produit peut être remis en cause avec la venue des nouveaux agents tels que le fluor? Les nouveaux systèmes de filtration de piscines utilisent le brome. Pourquoi ne voulez-vous pas opter pour le brome?

**ÈVE**

Une gorgée d'eau filtrée au brome a un goût de sang humain et donne l'impression d'avoir, dans la bouche, une coupure qui ne coagule jamais.

## TROISIÈME SCÈNE

### LE RÉALISATEUR

J'ai fait des recherches et nous pouvons avancer qu'au vingtième siècle, il y a eu un grand pas en ce qui concerne l'hygiène publique. De vieux articles de journaux nous informent que les Montréalais, à partir de mille neuf cent vingt, ont commencé à se laver plus d'une fois par semaine et, durant la même période, la vaccination est devenue une pratique courante.

### L'INTERVIEWER

Que pensez-vous de cette lutte contre les virus?

### LE CHOEUR

Le principe du vaccin nous dépasse. Nous comprenons le recours à l'immunisation qui a pour but d'injecter un virus à petite dose afin que l'organisme puisse développer des défenses contre une éventuelle maladie. Nous ne sommes pas moins malades car nous devons nous faire administrer des vaccins sans arrêt pour garder la santé.

### L'INTERVIEWER *(perdu)*

Eh oui! J'ai même entendu dire qu'un vaccin sous appellation contrôlée peut devenir un virus incontrôlable. *(Un temps)* L'Acteur est comme un virus, si je comprends bien?

### ÈVE

L'Acteur était un virus qu'on m'avait injecté en trop grande dose, trop rapidement. Au fond de moi, je cherchais à savoir si c'était un virus contagieux sorti de mon imagination ou une bactérie qui se propageait dans mon corps.

### LE CHOEUR

Des antibiotiques efficaces sont disponibles en pharmacie.

### LE RÉALISATEUR

Demain, vous irez vous chercher une ordonnance.

**L'INTERVIEWER**

Il paraît que les virus sont beaucoup plus courants que les bactéries. Ne seriez-vous pas un peu hypocondriaque?

**ÈVE**

Non, je ne crois pas. J'ai aimé l'Acteur et je sais que je ne m'illusionne pas. J'ai peut-être attrapé un virus en buvant de l'eau.

**L'INTERVIEWER**

J'espère que je ne vous apprends rien en vous disant que l'eau est porteuse de virus et qu'elle favorise la contagion.

**LE RÉALISATEUR**

Aux Indes, les gens deviennent malades seulement en buvant de l'eau.

**QUATRIÈME SCÈNE****LE RÉALISATEUR**

Il est l'heure de révéler le vrai visage de l'Acteur afin d'entrer dans le vif du documentaire! Je veux tout savoir sur votre relation avec lui. C'est cette relation particulière qui intéresse le public!

**L'INTERVIEWER**

Votre relation tumultueuse avec l'Acteur a beaucoup fait parler les gens. Comment vous perceviez-vous à côté d'une célébrité?

**ÈVE**

Vous savez, l'Acteur était fidèle à lui-même dans la vie. Il me disait toujours : « Chérie, appelle-moi Pierre-Alain! » J'avais de la difficulté à l'appeler par son nom quand il marchait comme Don Quichotte, prenait sa voix, disait ses répliques, défendait les nappes phréatiques et se battait contre les moulins à vent. L'Acteur était presque un idéaliste.

## LE RÉALISATEUR

Il faut que l'Acteur nous ressemble. Il ne faut pas croire qu'il est sorti d'un décor de cinéma ou d'un écran de télévision. Nous devons le montrer vêtu d'un jeans et d'un t-shirt, très décontracté, dans son appartement aux murs orangés. Le public doit voir que l'Acteur est quelqu'un d'ordinaire.

## L'INTERVIEWER *(prenant un ton décidé)*

Certains disent que l'Acteur est le porte-parole d'une nouvelle génération. Les médias nous ont beaucoup parlé des idées de l'Acteur, qui ont bouleversé son époque. Nous l'avons cité notamment lors de débats sur le traitement des eaux usées et sur la conséquence de leur déversement pour les nappes phréatiques. Quelle est votre opinion à ce sujet?

## ÈVE

J'étais incapable d'avoir une opinion. Depuis que j'avais rencontré l'Acteur, je ne faisais que rêver. Je m'habillais différemment, je me voyais habiter ailleurs. Un peu plus, j'étais persuadée que mes rêves étaient réels. *(Un temps)* Dans mes rêves, je m'imaginais souvent dans un laboratoire, vêtue d'un sarrau blanc, avec des contenants de verre éparpillés autour de moi.

## LE CHOEUR

Un tel costume procure un grand sens de l'objectivité.

## ÈVE

De tous les personnages que je m'inventais, j'aimais particulièrement celui d'une scientifique. Il n'y a pourtant aucun lien entre la science et mon emploi d'acheteuse pour le cinéma.

## LE CHOEUR

Nous avons récemment ouvert une encyclopédie et un des chapitres s'intitule « La femme moderne aime la science ». Ève n'a jamais vraiment su pourquoi, mais avant de s'endormir, elle revoit la même scène. Elle fait une expérience dans laquelle elle doit extraire une



substance saline afin de la mélanger à une substance aqueuse. Quand elle est sur le point d'avoir identifié la nouvelle solution, elle sent une pression monter dans ses yeux.

#### **ÈVE**

Je ne sais pas si des larmes ou de l'eau salée coule sur mes joues. Je n'arrive jamais à la deuxième étape de mon expérience. Je n'ai jamais su si je cherchais mal ou si j'avais tout simplement envie de pleurer.

#### **L'INTERVIEWER**

Ce rêve nous éclaire sûrement sur votre relation avec l'Acteur.

#### **LE RÉALISATEUR**

Il y a là une piste.

#### **ÈVE**

Je doute de l'encyclopédie des rêves, mais certaines définitions ont l'air tellement vraies que je suis portée à y croire.

#### **L'INTERVIEWER**

Vous n'avez pas ressenti le besoin de chasser les énergies négatives qui peuvent nuire à votre histoire d'amour avec l'Acteur?

#### **LE RÉALISATEUR**

Tout est si compliqué dans cette histoire. Tout pourrait être tellement plus simple!

**ÈVE**

Nous n'étions pas un couple, mais un composé chimique élaboré à partir d'éléments distincts. Même si tout nous portait à croire qu'il y avait un magnétisme, à l'état sauvage, nous n'avions peut-être rien en commun.

**CINQUIÈME SCÈNE****LE RÉALISATEUR**

Pour mieux se retrouver dans le documentaire, il faudrait numéroté les scènes.

**LE CHOEUR**

Une horloge suspendue au-dessus des bains publics indique l'heure. La Plaza est déserte et il n'y a plus que le véhicule muni de brosses rotatives et de boyaux qui avance lentement en nettoyant la chaussée. Ève rencontre l'Acteur, par hasard, devant la boutique *Dollarmania*.

**LE RÉALISATEUR**

Il s'agit là d'une grande coïncidence. Il faut faire un gros plan sur cette rencontre déroutante.

**L'INTERVIEWER**

Vous avez arrêté de suivre le véhicule au moment où vous avez aperçu l'Acteur?

**ÈVE (hésitante)**

Oui, enfin, je crois... Quand j'ai croisé l'Acteur, le véhicule s'est arrêté, au loin. Le chauffeur est sorti pour aller se chercher un spécial du jour et une boisson gazeuse chez *Beaubien Nouveau Système*.

**LE CHOEUR**

Ève et l'Acteur marchent pendant des heures sur la Plaza. La nuit tombée, ils aboutissent à une immense plage déserte au bout de la rue.

**LE RÉALISATEUR**

Ils se déshabillent et font l'amour dans l'eau.

**ÈVE**

L'Acteur m'attirait. Quand nous sommes sortis de l'eau, j'avais perdu la notion du temps.

**LE CHOEUR**

Quelques heures plus tard, un processus biochimique s'est mis en branle. Un amas cellulaire a commencé à vivre dans le ventre d'une femme.

**ÈVE**

J'ai enfilé ma robe rouge, l'Acteur a remis son costume et nous avons quitté la plage. Nous sommes revenus sur nos pas pour aller dormir. Mes sandales me faisaient mal aux pieds. La douleur me donnait l'impression qu'on avait anesthésié le bas de mon corps. Je ressentais comme un mal de tête. J'ai avalé un calmant qui goûtait le melon d'eau. Je me suis mise à halluciner. La Plaza m'est apparue comme inondée, tellement que je voulais la traverser à la nage. Je sentais que mes bras et mes jambes allongeaient. Mon corps se liquéfiait et mes pieds n'adhéraient plus à la chaussée. J'aurais voulu me faire greffer deux branchies sur les seins et deux autres sous les omoplates pour pouvoir respirer sous l'eau sans avoir à sortir la tête.

**L'INTERVIEWER**

Ce soir-là, l'Acteur vous a raccompagnée chez vous?

**ÈVE**

Après avoir quitté la plage, nous avons refait le chemin inverse. L'Acteur avait un appartement à l'autre extrémité de la Plaza. Il était tard, pas loin de minuit, et j'étais fatiguée. En marchant, je lui ai dit que j'avais trouvé presque tous les accessoires pour le prochain film. L'Acteur marchait à ma droite, il respirait fort. Il s'est arrêté, il avait quelque chose à me dire.

## LA VOIX MASQUÉE

À quoi tu penses?

## ÈVE

Je lui ai répondu que je ne pensais à rien.

## LE RÉALISATEUR

C'est faux, tout le monde pense toujours à quelque chose! Cette conversation ressemble à un dialogue de cinéma-vérité.

## ÈVE

Avant de changer de sujet, je lui ai répondu que je faisais semblant de penser à quelque chose. J'ai dit ensuite que j'avais soif. Il m'a offert une gorgée d'eau. J'ai bu la moitié de la bouteille et je lui ai demandé s'il avait vu passer le véhicule qui nettoyait la chaussée. Il m'a répondu que non, alors nous avons encore une fois changé de sujet. Il m'a demandé si je lui avais trouvé un costume pour le prochain film. Je lui ai répondu que j'avais trouvé une magnifique passoire chez *Dollarmania* pour Sancho Pança, mais que, malheureusement, c'était trop tard. Il m'a finalement avoué que ma robe rouge m'allait bien.

## LA VOIX MASQUÉE

Ta robe rouge te va bien! Elle est moulante, elle reluit. On dirait qu'elle est imperméable!

## ÈVE

Quand nous sommes arrivés devant chez lui, nous avons arrêté de parler. Cette longue marche sur la Plaza demeure, dans ma mémoire, mon plus beau souvenir avec l'Acteur.

## LE CHOEUR

Quelques jours plus tard, l'amas cellulaire vient se greffer sur les parois duvetueuses d'un utérus. Les cellules bien agrippées se multiplient et l'amas cellulaire devient un corps embryonnaire.

## **SIXIÈME SCÈNE**

### **LE RÉALISATEUR**

Maintenant, je veux que nous soyons sérieux. On tourne!

### **L'INTERVIEWER**

Qu'est-ce que vous faites dans la vie?

### **LE RÉALISATEUR**

Voulez-vous essayer de reformuler la question pour qu'elle soit plus simple?

### **L'INTERVIEWER**

Très bien, je vais la simplifier! Quel est votre lien avec ce qui est vivant?

### **ÈVE**

Avec la vie, vous voulez dire avec l'existence?

### **L'INTERVIEWER**

Non, je veux dire avec la vie au sens large!

### **LE CHOEUR**

L'interviewer est aussi journaliste. Il doit faire preuve d'objectivité et de professionnalisme, c'est pourquoi, quand il dit « la vie », il entend « la vie » dans une perspective biologique où le corps humain fait trente-sept point quatre degrés de température moyenne lorsqu'il n'est ni en état de fièvre ni en état d'hypothermie.

### **LE RÉALISATEUR**

Les chercheurs ont consulté votre dossier médical. Ils nous signalent que vous avez déjà souffert de fièvre au cours de votre vie et qu'un jour, votre température a largement dépassé trente-sept point quatre degrés.

**ÈVE**

Je n'étais pas malade. J'ai toujours cru avoir une bonne santé. Je n'avais jamais eu de maladies, seulement quelques virus!

**LE RÉALISATEUR**

C'est pourtant écrit noir sur blanc dans votre dossier médical, celui qui accompagne votre contrat d'assurances. La dite personne a déjà été fiévreuse.

**L'INTERVIEWER**

Vous avez déjà souffert de fièvre?

**ÈVE** *(réfléchissant sérieusement)*

Je ne me souviens plus. La seule fois où je me souviens avoir fait de la fièvre, je ne me rappelle plus si je montais ou si je descendais un escalier. Je ne me rappelle plus si c'était au sous-sol, au rez-de-chaussée, au premier ou au dernier étage du Centre local de services communautaires des Faubourgs.

**L'INTERVIEWER**

Vous ne vous souvenez plus précisément de l'étage où vous êtes allée. Ce ne devait pas être le premier étage, car on y donne des séances de sensibilisation et des conférences sur les drogues dures.

**LE RÉALISATEUR**

Le quartier n'est pas de tout repos!

**ÈVE**

J'avais mal au cœur, une nausée qui ressemblait au mal de mer. Je voulais m'asseoir quelque part. Je suis entrée dans une salle d'attente où étaient placées deux rangées parallèles de chaises en plastique.

## LE CHOEUR

La salle d'attente flotte comme une plate-forme sous-marine au beau milieu d'une marre de pétrole. Un climatiseur souffle de l'air froid.

## ÈVE

Je frissonnais, mon corps durcissait. J'avais l'impression d'être cliniquement morte.

## LE CHOEUR *(regardant l'horloge)*

L'horloge de la salle d'attente indique qu'il est deux heures de l'après-midi. Quatorze heures. Ève doit avoir environ une vingtaine d'années, du moins c'est ce qu'indique son horloge biologique.

## ÈVE

Je grelottais. Une femme m'a interpellée en disant mon nom. Elle m'a fait signe de la suivre dans un bureau.

## LE CHOEUR

Ève entre dans une pièce éclairée par des néons qui émettent un bruit intermittent. Le médecin lui demande de s'étendre sur le dos et on lui badigeonne le ventre avec un gel parfumé à la cerise. *(Un temps)* Le médecin est à droite et l'écran, à gauche. Ève est étendue entre les deux. La femme est assise à un petit secrétaire dans le fond de la pièce. Elle choisit un crayon rouge et ouvre une chemise bleue.

## ÈVE

Je me suis touché le front et j'ai réalisé que mon corps luttait contre quelque chose, qu'il réagissait probablement à un virus. J'ai cru que je divaguais, alors j'ai essayé de retrouver mes esprits en me répétant que j'allais bien. Je tenais à savoir où j'avais les pieds, où ils étaient foutrement plantés. *(Un temps)* Qu'est-ce qui était arrivé à l'Acteur que je n'avais plus revu? Qui était l'Acteur? Pourquoi est-ce que j'étais là, étendue entre un médecin et un écran? Est-ce que j'avais monté ou descendu un escalier? *(Un temps)* Je n'étais jamais malade. Je détestais les cliniques et les hôpitaux. Où étais-je?

**LE RÉALISATEUR**

Au Centre local des services sociaux des Faubourgs. Nous allons faire un plan sur cet édifice de quatre étages.

**LE CHOEUR**

L'édifice est abîmé par la pluie et l'érosion.

**ÈVE**

Je ne savais plus si j'étais en vie, alors je ne voulais pas qu'on me prête une attention particulière. La femme était encore assise à un secrétaire, elle tournait la tête dans ma direction pendant qu'elle écrivait avec son crayon rouge dans la chemise bleue. Je voulais qu'elle me dise si j'étais vivante ou non!

**LE CHOEUR**

Nous l'ignorons, ce qui se passe entre les murs de la clinique est confidentiel. Le médecin est tenu de garder le secret professionnel.

**L'INTERVIEWER**

Regardez plutôt le bon côté des choses. Qui que nous soyons, la fièvre nous accorde de l'importance. Vous devez vous sentir comme l'élue de Dieu, comme la première femme des Faubourgs.

**ÈVE**

Je me suis levée brutalement et j'ai regardé l'écran noir et blanc. Le médecin m'a montré une forme ovale avec une masse grise qui s'agitait à l'intérieur. Il a attendu une réaction.

**LE CHOEUR**

La réaction n'a pas lieu.

**L'INTERVIEWER**

Comment avez-vous réagi?



**ÈVE**

Je n'éprouvais rien. J'étais cliniquement morte, à peine quinze minutes plus tôt.

**L'INTERVIEWER**

Connaissez-vous bien votre corps? Pratiquez-vous le yoga? Paraît-il que le yoga aide à être plus en contrôle de son corps.

**LE RÉALISATEUR**

Je vois tout à fait la scène. Le médecin s'adresse à vous. Nous pourrions faire un plan sur le visage du médecin, puis sur le vôtre. Il vous regarde droit dans les yeux. La caméra se déplacerait ensuite vers l'écran sur lequel sont écrits la date, l'année, le nom de la clinique et la mesure de la masse grise en centimètres.

**LE CHOEUR**

Depuis le début du documentaire, nous perdons un temps fou à associer les dates aux lieux, les lieux aux personnes. Combien de temps dure un documentaire sur la vie d'un acteur? Cent vingt minutes! Combien de temps dure une correspondance de transport en commun? Cent vingt minutes aussi!

**L'INTERVIEWER**

Lorsqu'on leur annonce une telle nouvelle, la plupart des femmes ont une réaction! Vous n'avez pas réagi?

**ÈVE**

J'étais lente à réagir dans une situation dramatique qui me concernait intimement. J'aurais dû hurler, crier, déverser toutes les larmes de mon corps en écartant les jambes et en disant : «Allez-y, retirez-moi cette masse grise qui bouge à l'intérieur d'une forme ovale. Siphonnez-moi bien et siphonnez-moi vite, qu'on en finisse! »

**L'INTERVIEWER**

Le médecin vous a-t-il informée de la procédure à suivre?

**LE CHOEUR**

La patiente peut procéder à l'extraction, ici même, à la clinique, jusqu'à une date prescrite par la loi. L'intervention dure tout au plus quinze minutes. La patiente peut porter un masque lui permettant d'inhaler un gaz anesthésiant. L'intervention se fait l'avant-midi et la patiente peut profiter de l'après-midi pour aller magasiner.

**LE RÉALISATEUR**

Il n'y a toujours pas de réaction.

**LE CHOEUR**

Il y a un temps mort.

**ÈVE**

Je n'avais rien à dire. Le médecin a donc recommencé sa phrase pour s'assurer que j'avais bien saisi.

**LE CHOEUR**

Oui! La patiente peut procéder à l'extraction, ici même à la clinique, et l'intervention médicale est défrayée par la carte-soleil.

**ÈVE**

L'image de la carte-soleil apparaissait dans ma tête. Je pensais au soleil qui se lève sur toutes les cartes d'assurance-maladie du Québec, y compris sur celles des gens qui habitent le Grand-Nord. L'image n'est pas claire sur cette carte. On ne peut pas deviner si c'est le lever ou le coucher du soleil.

**LE CHOEUR**

C'est peut-être le crépuscule! Dans le dictionnaire, la définition du mot *crépuscule* est imprécise.

## ÈVE

J'étais moi-même devenue l'ombre d'une contradiction. J'étais fiévreuse, mais je n'étais pas malade! J'étais morte et vivante. (*Un temps*) Je devais résoudre une énigme assez simple. Ma température montait parce que mon corps réagissait à un corps étranger. J'avais résolu l'énigme trop lentement tandis que mon corps, lui, fabriquait assez rapidement un petit hybride, une sorte de satyre à moitié humain, à moitié acteur. J'avais dans mes entrailles un demi-acteur qui vivait déjà depuis quelques semaines, un être qui allait naître et mourir un jour. J'avais dans mon ventre un petit parasite qui nageait dans un lac intérieur, qui grouillait autour des mes organes, qui respirait mon air. Il existait vraiment, je l'avais vu bouger sa grosse tête et ses membres difformes sur l'écran noir et blanc. (*Un temps*) Qu'allais-je faire de cette existence gélatineuse qui grossissait en moi? Comment allais-je donner le sein à une si grande abstraction, avec des petits pieds, des petites mains, une grosse tête emmaillotée dans une couverture de laine?

## LE CHOEUR

La femme se lève du secrétaire et s'approche. Elle trie des dossiers sur lesquels on distingue des photos d'embryons avec des dates inscrites en dessous. Elle ouvre un agenda et pointe son crayon rouge sur un espace blanc. Elle annonce à la patiente qu'elle peut avoir un rendez-vous mardi.

## ÈVE

J'ai quitté la pièce et je me suis dirigée vers la sortie. En bas des escaliers, il y avait deux portes et, sur celle de gauche, une pancarte indiquait les heures d'ouverture de la clinique. Une fois sortie, j'ai marché vers la rue Sainte-Catherine et je me suis assise dans un petit parc, à côté du Centre local de services communautaires des Faubourgs. Je me suis mise à imaginer le trottoir tapissé de pensées et d'immortelles, avec des gloires du matin grimpant autour des grillages. Je me suis vue, flânant seule dans un paradis artificiel que j'avais créé à mon image. Curieusement, je ne pensais plus à mon horaire de la semaine, ni aux accessoires, ni aux costumes qui me manquaient pour le prochain film, ni à l'ouvre-boîte que j'avais encore oublié d'acheter, ni à l'Acteur qui m'avait quitté un soir sur la Plaza après une longue marche et que je n'avais pas revu. (*Un temps*) Des dizaines de prostituées travaillaient autour

du parc. Je me suis mise à m'inventer des histoires qui les mettaient en scène. Entre les murs du Centre local de services communautaires des Faubourgs, il y avait des milliers de femmes, des centaines de prostituées qui, chaque jour, entendaient les mêmes mots sortir de la bouche d'un médecin. Je les voyais toutes, étendues sur le dos, écoutant les mêmes paroles se mêler aux bruits intermittents des néons. Je les imaginais le ventre enduit d'un gel parfumé à la cerise, un médecin à droite, un écran à gauche et une dent de sagesse incrustée dans le ventre.

### **LE CHOEUR**

À cette heure de l'après-midi, il y a à peine une dizaine de femmes prêtes à offrir leur corps en échange d'argent. Ce n'est pas beaucoup, une dizaine. La plupart ne travaillent pas, elles discutent des vêtements qu'elles porteront la nuit venue. Elles profitent du soleil en fumant une cigarette et en buvant un *coke* classique. Une seule travaille, elle est vieille et saoule. Elle se déhanche maladroitement et semble programmée pour faire des mouvements lascifs qui reproduisent une démarche sensuelle.

### **LE RÉALISATEUR**

Je préfère l'image de ces femmes légères en mini-jupes qui prennent un bain de soleil en buvant leur *coke* diète!

### **ÈVE**

J'ai regardé cette femme en me disant que la vie lui avait serré le corps comme le jeans qu'elle portait, beaucoup trop moulant.

### **L'INTERVIEWER**

Était-elle une professionnelle?

### **ÈVE**

Plus rien n'était professionnel dans cette histoire!

### LE CHOEUR

Il n'y a pas d'histoire. La vie, presque étouffée dans ses jeans, s'est éteinte. Une fois le corps fini, fatigué, pourri par la séduction, l'âme ne répond plus qu'à des automatismes. Il ne reste que l'envers du charme, une pulsion qui maintient en vie un corps qui ne désire même plus être acheté, mais qui veut séduire à tout prix.

### ÈVE

Je me sentais à la fois divisée et multipliée entre les cent vingt minutes du parcomètre devant lequel un conducteur s'est stationné afin de jouir des services de la femme au jeans trop moulant. J'avais mal au cœur. Je suis entrée dans la première cabine téléphonique pour appeler ma mère.

### LE RÉALISATEUR

Je suggère, ici, la scène d'une prostituée qui se frotte langoureusement sur un parcomètre, tandis qu'elle fait un signe avenant à un conducteur d'automobile qui s'arrête.

### L'INTERVIEWER

Appeler votre mère? Pour lui dire quoi?

### ÈVE

Pour lui dire que j'avais quelque chose dans mon ventre qui bougeait et que je ne comprenais plus rien. L'opératrice a répondu, elle m'a demandé de raccrocher et de composer à nouveau en prenant soin de me dire que son message était enregistré. Après trois tentatives ratées, j'ai quitté le parc des Faubourgs.

### L'INTERVIEWER

Avez-vous commencé à aller mieux?

### ÈVE

Je n'avais envie de rien. J'ai seulement pensé que la biologie me passionnait en tant que science, parce que le corps humain y était représenté comme une machine exceptionnelle

dans laquelle tous les organes avaient une fonction. Tout à coup, j'ai été envahie par une sorte d'euphorie. Je me suis sentie vivante.

### **L'INTERVIEWER**

Pourquoi un tel sentiment à un pareil moment?

### **LE CHOEUR**

Il ne faut pas oublier que Socrate dit : « Ce que je sais, c'est que je ne sais rien. »

### **L'INTERVIEWER**

Pouvez-vous nous dire qui est ce *je* et quel est ce *rien*?

### **LE RÉALISATEUR**

Pour le public qui suit le documentaire, l'histoire n'a d'intérêt que par ce que nous apprenons sur l'Acteur. Je ne peux pas être plus clair, il me semble, quand je dis que le but du documentaire est de nous faire découvrir qui est l'Acteur! (*Un temps*) Il faut que ce *je* et ce *rien* aillent vers un point central, l'Acteur. Il faut que le public veuille en savoir plus, qu'il soit absorbé par ce documentaire consacré à leur idole. (*Un temps. Il baisse le ton et s'adresse à l'interviewer.*) Il faudrait que vos questions soient plus stratégiques!

### **L'INTERVIEWER**

Vous voulez dire qu'il faudrait ajouter une sous-question à la question : « Qu'est-ce que vous faites dans la vie? »

### **LE RÉALISATEUR**

Non, il faut simplifier la question. Je crois plutôt qu'il faudrait rendre la formule « Qu'est-ce que vous faites dans la vie ? » plus efficace pour que le public puisse se construire une vision significative de l'Acteur. (*Un temps*) J'ai une idée, nous pourrions faire un résumé du témoignage d'Ève.

**ÈVE (en aparté)**

J'avais environ une vingtaine d'années quand j'ai rencontré l'Acteur. Depuis cette rencontre durant un cinq à sept, notre histoire ne s'est jamais résolue. Je n'ai jamais su où était le commencement et où était la fin. J'ai l'impression d'avoir perdu mon temps. (*Un temps*) J'aurais pu éviter de rencontrer l'Acteur parce qu'il n'a été qu'une absence. En fait, j'aurais pu faire semblant que je n'ai jamais connu l'Acteur. Alors, j'aurais pu raconter mon histoire dans un journal intime caché entre mon matelas et mon sommier. J'aurais pu immortaliser ma rencontre avec l'Acteur en lui faisant une déclaration d'amour filmée en direct et transmise sur satellite. J'aurais pu faire publier une lettre d'affection pour lui en première page d'un journal local, accompagnée d'une photo sur laquelle une femme en rouge et un homme en noir regardent par la fenêtre d'un appartement aux couleurs chaudes, en se gavant d'amuse-gueule. J'aurais pu prévoir la suite des événements et me venger en donnant à l'Acteur une gifle spectaculaire le jour où je l'ai rencontré. J'aurais pu continuer à boire mon café, seule, le matin, en fumant ma cigarette et en oubliant que je connaissais l'Acteur et qu'un documentaire serait tourné mardi, que nous étions mardi et que j'étais attendue par un réalisateur dans un studio du Centre-ville. J'étais déjà en retard.

**LE CHOEUR**

L'horloge universelle arrête son décompte, le temps d'une publicité qui nous convainc d'acheter le documentaire sur l'Acteur. Le documentaire s'intitule *L'Acteur I*.

**LE RÉALISATEUR**

Nous avons fait un *brain storming*. Nous avons opté pour le titre le plus révélateur : *L'Acteur*.

**LE CHOEUR**

Le public a hâte de connaître la suite du documentaire qui s'intitulera : *L'Acteur 2*. Dans la deuxième partie, le réalisateur recueille le témoignage d'un opérateur de grue qui a connu l'Acteur.

**LE RÉALISATEUR** (*sérieux*)

Nous sommes loin d'avoir terminé *L'Acteur 1*. Je veux ramasser plus de matériel. Je veux avoir plus de contenu. Il me faut plus de jus au cas où les témoignages se contrediraient, au cas où, lors du premier visionnement, la vie de l'Acteur aurait l'air banale. N'oubliez pas que nous n'avons que cent vingt minutes.



## **TROISIÈME PARTIE**

*Des fauteuils orangés sont éparpillés partout sur la scène. Des tables d'appoint avec des verres d'eau sont placées à côté des fauteuils. Ève, le réalisateur et l'interviewer sont assis chacun dans leur fauteuil respectif. Le chœur est resté au même endroit.*

## **ÈVE**

Nous sommes mardi et je tourne un documentaire. J'ai rêvé de pouvoir raconter mon histoire pendant des années et maintenant que cela arrive, j'ai l'impression de ne pas être au bon endroit. Maintenant, je doute presque d'avoir connu l'Acteur. Non seulement il me paraît de moins en moins crédible lors de ce cinq à sept, mais ses traits deviennent de plus en plus flous. Tout ce dont j'arrive à me souvenir, c'est qu'il portait du noir parce qu'il m'avait dit que les couleurs foncées lui donnaient de la profondeur.

## **LE CHOEUR**

Ève peut finir cette entrevue et peut-être même terminer le documentaire, mais sa mémoire lui joue de vilains tours. (*Un temps*) Elle pense à un presse-agrumes en *stainless steel* fabriqué en Italie. Il est massif et très lourd pour sa fonction rudimentaire, celle de presser des citrons. Un beau matin, elle a trouvé ce presse-agrumes devant sa porte. Elle ne l'avait ni acheté ni commandé par catalogue. Peut-être quelqu'un voulait-il le lui offrir comme cadeau d'anniversaire? Depuis qu'elle le possède, cet article de cuisine hautement design trône au-dessus du réfrigérateur. Elle en cherche désespérément la fonction et cela l'obsède.

## **LE RÉALISATEUR**

Vous m'avez l'air songeuse, êtes-vous prête à recommencer le tournage?

## **ÈVE**

Je pense à un presse-agrumes. L'Acteur m'a offert un presse-agrumes italien en *stainless steel* pour mon anniversaire.

**LE RÉALISATEUR**

Je connais l'instrument en question et je me demande comment un objet aussi esthétique peut avoir l'air à ce point d'un instrument de torture!

**PREMIÈRE SCÈNE**

*(Les dernières scènes se déroulent de plus en plus rapidement.)*

**LE RÉALISATEUR**

On tourne!

**L'INTERVIEWER**

Quel est votre nom et qu'est-ce que vous faites dans la vie?

**ÈVE**

Ève, je m'appelle Ève.

**L'INTERVIEWER**

Vous êtes actrice?

**ÈVE**

Non, je ne crois pas. Je travaille derrière la caméra, je suis acheteuse pour le cinéma.

**L'INTERVIEWER**

Ève, c'est assez commun comme prénom! C'est votre vrai nom?

**LE RÉALISATEUR** *(le coupant)*

Les recherchistes m'ont dit que vous aviez connu l'Acteur par l'entremise de quelqu'un.

**L'INTERVIEWER**

Qui est cette personne? Avez-vous connu l'Acteur intimement?

**ÈVE**

Je vous l'ai dit. Je ne fabule pas, j'ai bel et bien connu l'Acteur durant un cinq à sept. Là où vous vous trompez, c'est que je ne l'ai pas rencontré par l'entremise de qui que ce soit. Il y avait plus d'une cinquantaine de personnes dans l'appartement où nous étions invités. Je croyais que tout le monde continuerait à parler jusqu'à tard dans la nuit en se gavant d'amuse-gueule. À sept heures, les lumières ont baissé, le salon s'est vidé. Je me suis retrouvée seule avec l'Acteur.

**L'INTERVIEWER**

Le cinq à sept avait duré cent vingt minutes exactement?

**LE CHOEUR**

L'horloge hexagonale indique exactement sept heures.

**ÈVE**

Un immense lustre pendait au-dessus du salon et ma robe est devenue bleue. Je voulais me rapprocher de l'Acteur, je voulais lui dire un seul mot pour qu'il se souvienne de moi!

**LE RÉALISATEUR** (*regardant l'interviewer*)

C'est bien, racontez-moi comment vous l'avez séduit.

**L'INTERVIEWER**

Ce que vous me racontez me fait vaguement penser à une histoire déjà vue, en plus actuel, évidemment. Il est inutile de souligner qu'Ève est un nom biblique. Étiez-vous prédestinée à vivre une telle histoire?

**ÈVE**

Je n'avais pas pris d'assurances. Je ne connaissais rien de notre histoire quand j'ai rencontré l'Acteur.

### **L'INTERVIEWER**

J'imagine que je ne vous apprends rien en vous disant qu'*Ève* est aussi le nom d'un cinéma porno et d'un bar du Centre-ville.

### **LE RÉALISATEUR**

J'ai remarqué ce lieu éclairé par des néons en me promenant le soir! Le concept est génial, la lettre *v* de *Ève* reproduit deux jambes entrouvertes.

### **LE CHOEUR**

*Ève* est bien plus qu'un bar de danseuses, c'est un cabaret de variétés où les filles préparent des numéros, déguisées en infirmières ou en *cow girls*. En plus de faire des spectacles, elles vont dans des isoloirs et se déhanchent devant des hommes dont elles ne savent rien.

### **LE RÉALISATEUR**

L'isoloir est un lieu originel qui évoque une blancheur totale, un éternel point A. Les filles exécutent le même numéro toute la nuit. (*Un temps*)

### **LE CHOEUR**

Et nous, nous répétons *il était une fois* au début de toutes les histoires.

### **LE RÉALISATEUR**

Des endroits comme le paradis terrestre, il y en a des milliers. Le cas de l'isoloir n'est qu'un exemple banal. Je commence à douter de l'originalité du documentaire. Je veux plus de suspense, plus d'intensité!

### **L'INTERVIEWER**

Avez-vous eu peur de vivre intensément?

### **ÈVE**

J'étais peut-être terrifiée à l'idée de ne pas vivre d'histoire intense.

## LE CHOEUR

Le temps passe et transforme l'histoire en une sorte de tragédie pouvant être vécue par la plus commune des femmes. Le temps s'éloigne et la tragédie devient une comédie légère.

## ÈVE

Maintenant que j'avais connu l'Acteur durant ce cinq à sept, je pouvais deviner à l'avance ce qu'il allait me répondre. Il allait me dire que nous avions beaucoup de points communs. Tandis que l'humanité avançait, sans que je puisse vraiment y être pour quelque chose, j'allais rester là à douter de la présence des nappes phréatiques. (*Un temps*) L'Acteur était un homme engagé tandis que moi, je ressentais le vide, un vide qui me poussait parfois à ne plus rien ressentir. Je n'éprouvais plus rien pour la vieille prostituée, rongée jusqu'à la moelle par la séduction. La séduction était comme de l'eau de javel, elle rendait le désir incolore. Je me suis caché le visage dans les mains, comme si c'était moi qui avais passé cent vingt minutes non remboursables avec le conducteur dans l'automobile. (*Un temps*) J'avais honte d'avoir connu l'Acteur, de l'avoir trop aimé, trop vite.

## DEUXIÈME SCÈNE

### LE RÉALISATEUR

La fin du documentaire approche, je veux que vous me dévoiliez des secrets inédits sur l'Acteur.

### L'INTERVIEWER

Pourquoi l'Acteur était-il un homme exceptionnel, à la fois engagé et impliqué artistiquement?

## ÈVE

L'Acteur était un personnage exceptionnel. Pourtant, si je le croisais dans la rue, je ne sais pas si je pourrais le reconnaître.

### LE CHOEUR

Êtes-vous l'Acteur? Vous êtes l'Acteur? L'Acteur c'est vous? Nous, qui sommes là, en face de vous, nous nous demandons si vous êtes l'Acteur. Êtes-vous l'Acteur, celui dont nous racontons l'histoire depuis presque cent vingt minutes?

### LA VOIX MASQUÉE

Oui, certains me surnomment l'Acteur. Je joue aussi le rôle de Don Quichotte dans une production indépendante.

### ÈVE

Je savais qu'en principe, il fallait une fin à cette histoire et je devais me faire à l'idée que l'Acteur continue à vivre sa vie, sa vie d'Acteur.

### LE CHOEUR

Le temps tire à sa fin. (*Un temps*) Au loin, nous voyons un véhicule qui souffle la neige et qui remplit un camion. C'est maintenant l'hiver. Une *slush* brune s'accumule sur les rebords de la chaussée tandis que l'air froid se transforme en une poudrerie opaque. Sur la Plaza, il y a encore quelques passants qui entrent et sortent des boutiques avec des paquets dans les mains.

### ÈVE

Même si j'avais fait le trajet des milliers de fois, si je connaissais les boutiques par cœur, je rêvais de retourner marcher, la nuit, sur la Plaza, à côté de l'Acteur.

### LE RÉALISATEUR

Il est temps de finir ce documentaire.

### L'INTERVIEWER (*exténué*)

Qu'est-ce qu'il vous reste de l'Acteur?

**ÈVE**

Quand j'ai discuté avec lui au salon, j'ai voulu lui dire que j'habitais tout près de chez lui, sur une rue perpendiculaire à la Plaza. Je ne sais pas s'il a vu où je voulais dire. J'ai pourtant essayé d'être précise. (*en aparté*) Tu sais, les appartements avec de grands balcons encastrés, entre les hangars de la ville et le clos de bois, juste à côté du magasin qui vend des fournitures de cuisine vietnamienne! Tu sais, là où il y a un grillage en plastique, avec une plante araignée! Tu sais où? Tu sais où je veux dire? Tu vois où j'habite, n'est-ce pas? Tu vois où? (*Un temps*) Tu sais mon balcon, à l'arrière, il est traversé par une corde à linge; j'y étends mes beaux vêtements, ceux auxquels je fais attention, ceux qui rapetissent à l'eau chaude ou ceux que je ne veux pas abîmer dans la sècheuse.

**L'INTERVIEWER**

Si l'Acteur habite tout près de chez vous, qu'est-ce qui vous éloigne de lui?

**ÈVE**

La distance. La distance est devenue incalculable! Depuis que l'Acteur a traversé l'Atlantique, il y huit cent mille kilomètres qui séparent nos deux appartements. L'océan s'est installé entre ma porte et la porte-fenêtre de sa terrasse. J'ai su par l'intermédiaire de quelqu'un que l'Acteur était parti très loin, qu'il avait traversé l'Atlantique pour jouer dans un film.

**LE CHOEUR**

Même à l'extrémité est de l'Amérique, on ne voit pas la pointe du continent européen.

**ÈVE**

Sur tous les quais du métro, il y avait cette affiche d'un film que je n'ai pas vu, *Ma femme est une actrice*. Au fond, la distance entre l'Acteur et moi ne changeait rien. Il n'y avait qu'une obsession qui tournait dans ma tête. (*Un temps*) Je ne savais plus très bien si je l'attendais en me l'imaginant ou si je me l'imaginais en l'attendant!



## LE CHOEUR

Nous attendons patiemment de raconter la fin d'une histoire plus ou moins exceptionnelle!

## L'INTERVIEWER

Y a-t-il un fin à cette histoire d'amour?

## ÈVE

Je ne sais pas où se situe la fin ni à quelle heure précise l'histoire a mal tourné! Ce que je sais, c'est que le temps sèche, qu'il s'effrite comme de la poudre d'os, qu'il s'évapore, qu'il redevient poussière et qu'il se mélange à la saleté et à une pluie torrentielle qui tombe, qui s'évapore, puis qui retombe en fines gouttelettes. (*Un temps*) Parfois, j'aimerais être moi aussi une actrice pour faire une déclaration d'amour grandiose à l'Acteur.

## LE CHOEUR (*ironiquement*)

Elle pourrait lui faire entendre un chant de gorge *a capella* entre deux bouchées d'amuse-gueule sans se laisser avaler par l'envie de séduire l'Acteur! Le désir est tout, par exemple, et rien, par exemple.

## LE RÉALISATEUR

On ne peut pas tout relativiser! Le documentaire, qu'est-ce que vous en faites? Il faut penser à la fin de mon documentaire!

## L'INTERVIEWER

Avez-vous des ambitions personnelles?

## ÈVE

Je n'ai aucune ambition parce que je ne suis pas une actrice. Je ne suis pas Dulcinea du Toboso, je ne suis pas Phèdre, je ne suis pas le personnage de Nina Mikhailovna Zarechnaia, je ne suis pas une mouette, je ne suis pas une sirène basanée qui se déhanché au gré du courant dans les nappes phréatiques. Je suis comme tous les passants qui entrent et sortent des boutiques de la Plaza, les mains remplies de paquets. Je suis une acheteuse.

**L'INTERVIEWER**

Vous n'avez aucune ambition?

**ÈVE**

Je voudrais un jour réaliser un beau film. Dans la première séquence, il y aurait un homme dans un costume noir. Il serait seul, debout sur une scène noyée dans les hautes herbes et, autour, il y aurait de grands oliviers et plein de moulins à vent.

**LE CHOEUR**

En arrière-plan, nous voyons le fleuve Saint-Laurent qui s'élargit à perte de vue et se jette dans l'océan.

**ÈVE**

Mais je n'ai plus d'ambition. Je me sens comme une méduse qui s'enflamme dans un verre d'eau. Aucune ambition, à part peut-être celle de vouloir traverser l'océan à la nage pour aller rejoindre l'Acteur.

**L'INTERVIEWER**

Est-ce la vérité?

**LE RÉALISATEUR**

Ne mélangeons pas les cartes. Le cinéma est assez récent alors que la notion de vérité ne date pas d'hier. Pour moi, la vérité doit faire partie du cinéma!

**LE CHOEUR**

Pour nous, qui racontons de vraies histoires, il n'y a que la vérité, le reste n'est que du cinéma!

**ÈVE**

J'ai connu l'Acteur durant un cinq à sept. Je ne me souviens plus très bien lequel de nous deux a parlé le premier! Je prendrais bien une gorgée d'eau avant de me taire complètement! Un verre d'eau, s'il vous plaît!

**LE RÉALISATEUR**

Vous avez soif, vous m'avez l'air fatiguée, avez-vous encore mal à la gorge?

**ÈVE**

C'est ma laryngite.

**LE CHOEUR**

La fin de l'histoire est proche. Nous préférons avertir le public à l'avance pour ne pas l'ébranler.

**LE RÉALISATEUR**

Voulez-vous reprendre quelques scènes ou préférez-vous recommencer le documentaire demain?

**ÈVE** (*regardant l'heure*)

Je rajouterais seulement que, lorsque j'ai quitté l'Acteur sur la Plaza, je ne suis pas rentrée chez moi. J'ai marché seule dans la ville jusqu'au matin. Des désirs jaunes, rouges et orangés remontaient pêle-mêle dans ma tête et s'agitaient dans tout mon corps. J'essayais de les trier, de les faire coller à ma vie, mais je n'y arrivais pas. Ils s'agrippaient à moi. J'aurais presque pu les nommer avec des mots tellement ils sonnaient comme la voix de l'Acteur. (*Un temps*) J'ai cru que le désir n'était rien alors qu'il était tout. Un jour, j'ai croisé l'Acteur. Ce n'était rien et c'était tout. En fait, ce n'était ni rien ni tout, c'était quelque chose entre les deux, c'était peut-être une grande distance, grande comme l'océan.

**LE CHOEUR**

Plus le documentaire avance, plus nous trouvons l'histoire extrêmement drôle!

### LE RÉALISATEUR

Il n'y a qu'une chose qui ne fonctionne pas! Je me demande ce qui arrive du chlore, le dix-septième élément du tableau périodique.

### L'INTERVIEWER

Qu'est-ce qu'il advient du chlore une fois qu'on l'a mélangé à l'eau plusieurs fois? J'ai entendu dire par des homéopathes que l'eau possède une mémoire!

### LE CHOEUR

L'eau de la ville contient du chlore, elle provient du fleuve et des nappes phréatiques et la plus grande coïncidence, est que le corps humain contient quatre-vingts pour cent d'eau! Le corps a une mémoire, une mémoire d'eau.

### ÈVE

Plus j'y pense, plus je trouve que l'Acteur a un humour fou. Le plus drôle dans toute cette affaire est que je n'ai jamais su si je participais ou non à la sauvegarde des nappes phréatiques.

### LE CHOEUR

Ève rit à gorge déployée jusqu'à en perdre haleine.

### L'INTERVIEWER

Qu'est-ce que vous faites dans la vie?

### LE RÉALISATEUR

Cette fois, j'exige une vraie réponse.

### ÈVE (*riant*)

Je m'appelle Ève, je suis née sur l'île de Montréal durant une pluie torrentielle et, depuis, je suis vivante.

**LE CHOEUR**

Le documentaire se termine. Le réalisateur et l'interviewer se volatilisent comme par magie.

Ève reste seule sur scène, une main appuyée sur son ventre.

**ÈVE** *(en aparté)*

Il est sept heures. Le documentaire est fini, le studio est fermé. *(Elle regarde l'horloge)* J'ai raté l'autobus, je dois rentrer à pied et l'idée de traverser, toute seule, le tunnel qui passe au-dessus de l'autoroute me fait un peu peur. Pourtant, sans savoir pourquoi, je désire avancer.

## **PRÉSENCES (S)**

Mais « théâtre de la cruauté » veut dire théâtre difficile et cruel d'abord pour moi-même.<sup>1</sup>  
Antonin Artaud

\*\*\*

Je ne veux pas écrire un manifeste sur la vérité. Je ne cherche pas à me blinder contre le mensonge ou la fausseté. Je ne veux pas faire parler un personnage révolté qui défend une cause humanitaire. Je ne veux pas d'un théâtre qui nous démontre à quel point nous sommes victimes de l'image et des représentations sociales. Je ne veux pas dénoncer le « spectacle » dans lequel nous nous trouvons. Je ne tiens pas à écrire un drame visant à nous faire prendre conscience du contenu abrutissant des « reality shows », des « soaps » et des publicités antirides. Je ne veux pas utiliser le théâtre pour faire ressortir le nivellement de l'art et de la culture par le bas. Je n'éprouve aucune agressivité à l'égard de l'individu qui parle avec son cellulaire dans l'autobus comme s'il se trouvait sur une scène. Je ne tiens pas à ce que mes personnages deviennent les porte-parole de mon angoisse existentielle. Je ne veux pas d'un théâtre qui tente de nous enseigner ce qu'est la vie. Le théâtre, à mes yeux, ne repose pas sur une peinture réaliste de l'être humain.

Je n'ai voulu rédiger ni un récit autobiographique, ni une comédie satyrique, ni une tragédie épique. Je n'ai pas écrit une pièce pour qu'elle soit jouée au théâtre. Pour dire vrai, je n'entrevois pas écrire un texte dramatique. Le théâtre est devenu le prétexte d'un questionnement sur le lien qui unit le personnage à sa réalité et qui lui permet ainsi d'entrer dans une histoire.

J'entrevois le théâtre comme un espace socialement engagé qui reflète, par la voix et par la parole, nos doutes sur l'existence. Je le vois comme un espace imaginaire qui nous permet de nous situer de façon sensible dans une réalité surchargée.

---

<sup>1</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 121.

La forme que j'ai voulu donner à ce texte de fiction a été longtemps floue, imprécise. L'idée d'une voix qui raconte un récit m'est venue et elle est demeurée jusqu'à la fin. D'un témoignage vécu est né un récit fictif qui porte à croire que la vie quotidienne comporte une part de fiction et que la fiction est tirée du quotidien.



## I

## Le temps et les lieux

\*\*\*

La représentation du temps dans la fiction renvoie à des origines déterminantes pour les chrétiens ou ex-chrétiens que nous sommes. Nous nous prétendons athées, libérés du joug de la religion et des valeurs chrétiennes. Mais sommes-nous vraiment dégagés de la croyance en un temps universel programmé par Dieu? Sommes-nous affranchis d'une histoire construite hors d'une vision chrétienne et morale? Est-ce qu'une fiction bien construite peut déroger d'une vision « historicisante » du temps selon laquelle nous devons suivre une direction précise?

\*\*\*

La construction d'une fiction est pour moi investie par une *connaissance du temps* qui permet une *réinvention du temps*. La mimésis ou la représentation de la réalité me questionne sur le rapport entre le personnage et l'histoire dans une œuvre de fiction.

Erich Auerbach, qui fait référence aux jeux dramatiques médiévaux de la liturgie, rappelle que ces jeux débutent par la Création pour aboutir au Jugement dernier, remplissant les intervalles de l'action par une imitation du Christ. À l'image de l'expérience du Christ, l'intrigue de ces drames religieux est subordonnée à une connaissance du temps qui s'établit en fonction de la structure figurative de l'histoire universelle et de sa vérité divine incontestable : « Au sein même de son désespoir, Adam sait que le règne de la Grâce viendra un jour; cette Grâce, bien qu'elle soit à venir, et même qu'elle constitue une part déterminée, historiquement identifiable de l'avenir, est néanmoins incluse à tout moment de la connaissance du présent.<sup>2</sup> »

---

<sup>2</sup> Erich Auerbach, *Mimésis : La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 167.

Le temps historique, qu'il soit celui des chrétiens ou non, renvoie à l'origine d'un récit premier qui le rattache à la grande Histoire de l'humanité. L'histoire chrétienne, celle qui apparaît dans la Bible, avec la genèse, la chute et la rédemption, s'est donnée comme la base temporelle de mon texte dramatique. Toutefois est venu se superposer un autre commencement inauguré par le point de vue d'un personnage féminin, Ève.

\*\*\*

Le personnage qui témoigne de son expérience vécue demeure, à mes yeux, une figure qui garde une foi inébranlable en un temps qui le soutient et justifie la précarité de son existence. Par ailleurs, il manifeste une grande crainte face au temps parce qu'il n'a aucun contrôle sur celui-ci. Ève, l'Acteur, l'interviewer et le réalisateur prétendent être à la fine pointe de la modernité, détachés de toute croyance religieuse, bien que tous entretiennent en silence l'espoir de se voir créés et recréés par une entité extérieure à eux-mêmes, « comme le temps chrétien est formé par la réapparition incessante du monde en chacun des instants consécutifs où Dieu le cré et le recré<sup>3</sup> ».

Même si Dieu est absent de la croyance en un Surhomme ou un être Surnaturel, il est là, derrière les ambitions professionnelles et les aspirations les plus secrètes de mes personnages. Malgré tous les efforts que le réalisateur déploie pour accélérer la production du documentaire, le tournage ne se déroule pas plus rapidement en raison de la foi que le réalisateur cultive face à la création d'une identité totalisante, celle de l'Acteur. Le personnage d'Ève, de son côté, aspire à la récapitulation exemplaire d'une histoire d'amour avec un homme en qui elle a cru.

\*\*\*

En dépit de mes doutes en ce qui a trait à la foi, je constate qu'il ne va pas de soi de réinventer le temps si on ne part pas d'une origine fixe. La construction d'une histoire m'a

---

<sup>3</sup> Georges Poulet, *Études sur le temps humain : Le point de départ*, Paris, Plon, 1964, p. 11.

fait réaliser combien il est difficile de se débarrasser de représentations qui nous ont été inculquées en ce qui concerne la nature du temps.

\*\*\*

Pour en finir avec l'essence d'un temps divin, faut-il changer notre vision de l'histoire? Faut-il extraire le temps de ses racines religieuses? Faut-il le déshistoriciser? Déconstruire le temps d'une histoire m'apparaît utopique voire, infaisable. Même les tentatives de déconstruction dans la littérature postmoderne contestent, à mon sens, la représentation du temps chrétien mais ne réinventent pas les origines du temps.

\*\*\*

La forme de mon texte dramatique tient à la fois du romanesque et du théâtral. Dès le début, elle s'élabore en fonction du point de vue d'un personnage qui, à travers un récit, introduit une optique narrative. La fiction est donc construite autour de la non-coïncidence entre le récit d'une histoire d'amour passée fait par Ève et la réalisation d'un documentaire qui se déroule dans le présent.

En effet, Ève raconte une histoire plutôt qu'elle ne la joue. Son récit retrace une série d'événements qui se déroulent dans le passé. L'histoire ouvre donc à un espace imaginaire qui, semblable au roman, joue sur l'ambiguïté entre le réel et la fiction et entraîne le lecteur dans un univers autonome pouvant être réinterprété : « [...] un roman n'est pas seulement un sujet ou une histoire plus ou moins habillée, des épisodes diversement assemblés, mais un univers distinct du monde réel où nous vivons, un univers autonome et complexe dont il faut chercher le sens à travers les formes qui le constituent. <sup>4</sup> »

\*\*\*

---

<sup>4</sup> Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'univers du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 2.

Selon Bourneuf et Ouellet dans *L'univers du roman*, on emploie le mot *histoire* pour lier les événements à des personnages. L'histoire met l'accent sur leur caractère, leurs actes, leur destin... Quant à l'intrigue, elle détermine davantage la structure narrative, le squelette de l'ensemble du roman. L'intrigue est reliée au mouvement et à l'avancement des événements par rapport à une situation donnée : « On raconte l'histoire dans un roman mais on suit le fil de l'intrigue. <sup>5</sup> »

Dans l'histoire que raconte Ève, l'intrigue est constamment désarticulée, ce qui fait échouer le projet du réalisateur qui, lui, voudrait réaliser un documentaire où tous les événements de la vie de l'Acteur seraient reliés par des éléments de causalité simples, clairs, évidents.

\*\*\*

Le documentaire sur l'Acteur doit durer cent vingt minutes. Cette durée est continuellement ralentie par le récit d'Ève qui désarticule l'intrigue et transcende le temps prévu provoquant ainsi une confusion et un malentendu sur le temps. Il y a donc impossibilité de reconstituer les faits biographiques concernant l'Acteur dans le cadre d'un documentaire de deux heures.

\*\*\*

À travers son récit, le personnage féminin rend compte de l'impossibilité de suivre une intrigue qui s'annonce comme une suite d'événements liés causalement.

Le récit d'Ève n'entre pas dans l'intrigue prévue par le réalisateur. Le réalisateur, qui essaie de communiquer une vision mythique de l'Acteur, ne réussit pas parce que la durée de son documentaire est trop brève par rapport à la durée du récit d'Ève. Mais il y a plus. Cette dernière propose un récit qui reste figé dans le commencement d'une histoire d'amour conduisant à un échec amoureux, un récit dont elle ne comprend pas l'articulation.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 37.

\*\*\*

Georges Poulet affirme qu'au vingtième siècle, il y a chez les écrivains une rupture avec le temps continu et son lien à l'éternité telle que représentée par les Chrétiens. Les écrivains cherchent à établir un contact entre l'existence humaine et le temps en le présentant sous forme de moments détachés qui surgissent par la mémoire et qui, mis les uns à côté des autres, retracent les rapports entre le passé et le présent :

Et cependant c'est lorsque tout espoir – comme le temps – est semble-t-il perdu, quand d'un instant à tous les autres instants la route est à jamais barrée, que, grâce au miracle de la résurrection affective, des rapports imprévisibles, précaires sans doute, mais intenses et certains, se créent entre l'instant d'aujourd'hui et tel instant de l'existence révolue.<sup>6</sup>

Dans *À la recherche du temps perdu*, Proust présente la mémoire affective comme un mécanisme permettant d'atteindre « l'édifice immense du souvenir ». Le narrateur, grâce à la mémoire, finit par retrouver le temps perdu. De leur côté, Gide et Claudel réinventent le temps en se détachant du passé et en se raccrochant au moment présent, c'est-à-dire à un temps qui, affranchi de toute durée, s'affiche comme le contraire du temps continu : « Nombreux sont dans la littérature du vingtième siècle les exemples de durées ébauchées, avortées, explosées, bref de durées non durables.<sup>7</sup> »

\*\*\*

Peut-être est-ce pour résister à une histoire moralisatrice, à une fin prévisible que j'ai moi-même mis en scène un personnage féminin qui, affecté par la mémoire, renvoie à l'idée d'une durée en dehors du temps continu. Le personnage d'Ève signale non seulement le caractère décousu du temps, mais aussi la présence d'une durée non durable, consommée, gaspillée, qui fait aussi partie de la mémoire et des souvenirs.

---

<sup>6</sup> Georges Poulet, p. 36.

<sup>7</sup> Georges Poulet, p. 37.

Le point de vue d'Ève se rattache à une origine singulière, où le temps est directement branché sur une perception intérieure, subjective. La sensibilité du personnage provoque une discontinuité dans le récit de l'histoire d'amour jusqu'à en retracer tous les paramètres : « Point donc de temps de la sensibilité, puisqu'elle est discontinuité pure. Mais possibilité pour l'esprit de concevoir à partir de chacun de ces moments un développement – ou une origine.<sup>8</sup> »

\*\*\*

Le théâtre des années cinquante et soixante fait ressortir un décalage entre la perception intérieure du temps et le temps en tant qu'objet de connaissance symbolique, laissant place à un désordre des sens chez les personnages. Chez Adamov, Beckett et Ionesco, le temps ne coïncide plus avec ses repères. Dans *Fin de partie* de Beckett, les personnages Hamm et Clov jouent la même partie depuis un temps indéterminé. Dans *La Cantatrice chauve* de Ionesco, l'heure n'indique plus le temps réel, ce qui produit une confusion :

Toutes les pendules sont dérégées dans ce théâtre : celle qui trône dans le salon anglais de *La Cantatrice chauve* frappe dix-sept coups, et Madame Smith de constater qu'il est neuf heures,<sup>9</sup> puis elle en sonne sept, trois, cinq, se tait et recommence au petit bonheur...

\*\*\*

Mon texte prend forme autour d'une confusion temporelle. Ève confond le temps perçu intérieurement et le temps chronologique marquant le début de sa rencontre avec l'Acteur, tandis que le réalisateur voudrait faire coïncider le temps du récit d'Ève et le temps prévu pour le documentaire.

\*\*\*

---

<sup>8</sup> Georges Poulet, p. 14.

<sup>9</sup> Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 411.

L'intrigue est supposée se dérouler à partir du compte à rebours chronologique de cent vingt minutes, qui marque le début et la fin du documentaire. Cependant, le temps est modifié par le récit d'Ève, qui refuse d'adapter sa vision à celle du réalisateur. L'histoire se détache graduellement de son continuum et laisse place à un temps infiniment subjectif confondu à l'imaginaire et à l'intériorité du personnage. Dans l'essai, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Robert Abirached se réfère à une citation de Ionesco tirée de son ouvrage, *Notes et contre-notes*: « l'espace est immense à l'intérieur de nous-mêmes. Il nous faut des explorateurs, des découvreurs de mondes inconnus qui sont en nous et cet espace est l'autre nom du temps. <sup>10</sup> »

\*\*\*

À travers la construction d'une œuvre de fiction, je cherche à savoir si notre rapport au temps, à l'époque actuelle, ne suscite pas un combat intérieur entre l'idée de nous raccrocher à une finalité, donc à une histoire, et la volonté de construire notre existence à l'image d'un temps subjectif. Mes personnages se présentent tous, sans exception, comme des figures déconnectées du monde réel. La confusion temporelle, ressentie par les personnages, rend perméable le rapport entre la réalité et la fiction, créant ainsi une confrontation entre l'identité sociale du personnage et la dimension fantasmatique, imaginaire.

\*\*\*

Le récit narré, bien qu'il vise un témoignage vécu, devient fictif. À partir de ce moment, la confusion temporelle n'est plus uniquement reliée au temps ou à la durée : elle incite le personnage à chercher d'autres repères référentiels et à se raccrocher aux lieux. Ève raconte ses souvenirs comme un récit de voyage dans lequel l'espace intérieur est délimité par les lieux réels qu'elle a antérieurement parcourus aux côtés de l'Acteur. Les lieux deviennent les seuls repères une fois que le temps est passé, qu'il est vidé de son ancrage référentiel.

---

<sup>10</sup> Robert Abirached, p. 412.

\*\*\*

Je conserve, en écrivant, l'idée que les lieux physiques finissent souvent par habiter les personnages. L'espace intérieur s'ouvre sur des lieux qui s'entremêlent, se superposent, se juxtaposent les uns aux autres dans l'imaginaire. Tous mes personnages donnent l'impression qu'ils restaurent, meublent, voyagent, consomment, climatisent leurs lieux intérieurs comme s'ils abritaient intérieurement des lieux réels. Ève est habitée par un salon double, un vestibule, une salle à manger, une salle de bains, une avenue, un escalier qu'elle monte et redescend : « Si le lieu rehausse l'être qui s'y trouve, l'être confère au lieu où il se trouve son individualité propre.<sup>11</sup> »

\*\*\*

Les lieux sont des repères qui échappent au temps. La Plaza Saint-Hubert devient un lieu imaginaire, intemporel. Qu'elle soit en plein cœur de Montréal ou qu'elle soit transposée hors de son territoire géographique, elle demeure pour Ève un lieu témoin de son histoire. Les lieux finissent par orienter le personnage intérieurement, si bien qu'à la fin de l'histoire, le temps du documentaire se perd dans l'intériorité du personnage.

\*\*\*

Le personnage entretient avec les lieux une grande proximité. Il les perçoit comme des espaces familiers qui, toutefois, finissent par faire ressortir une forme d'étrangeté. Montréal, en tant que lieu familier, prend peu à peu l'allure d'un lieu singulier qui, dans le récit d'Ève, recouvre une dimension inquiétante, de la même façon que Freud prétend que l'étrangeté naît d'un rapport inquiétant avec ce qui nous est le plus familier, « l'inquiétante étrangeté étant cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier.<sup>12</sup> »

---

<sup>11</sup> Georges Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, p. 43.

<sup>12</sup> Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985, p. 215.



\*\*\*

Je n'ai pas voulu créer volontairement une atmosphère étrange de la façon dont Sartre représente l'éternité comme un lieu isolé dans *Huis clos*. J'ai plutôt cherché à faire ressortir la distance entre le personnage et les lieux qui lui paraissent familiers, distance qui peut générer une étrangeté encore plus grande que la distance géographique marquée par les milliers de kilomètres entre deux lieux.

\*\*\*

Le sentiment amoureux éveille une distance parce qu'il fait prendre conscience de l'éloignement et donne l'impression d'être physiquement loin de l'être aimé dans le même lieu. L'amour, pour le personnage, fait part « de l'impossibilité pour les êtres d'arriver à être présents les uns aux autres <sup>13</sup> ». À l'intérieur du même appartement, la distance entre le salon et la salle à manger suscite chez Ève le sentiment d'être loin de l'Acteur même s'ils sont dans le même lieu. Lorsque l'Acteur est physiquement loin, en Europe, la distance géographique qui traduit un immense éloignement intérieur, à l'échelle de l'océan, incite Ève à renoncer à son histoire d'amour.

\*\*\*

Les personnages de la comédie et de la tragédie classiques ne sont pas soumis à une association entre l'espace intérieur et l'espace physique. Ils utilisent l'espace physique comme toile de fond : leurs paroles suffisent à transmettre leur désarroi, leur angoisse et leurs états d'âme. Mais dans le théâtre contemporain, il se produit une sorte d'appropriation de l'espace intérieur jusque-là utilisé pour illustrer les paradoxes et les drames intérieurs des personnages de romans : « L'espace romanesque, strictement verbal, est un univers imaginaire où se profile la vision du monde des personnages – voire celle du romancier et où se projettent leurs sentiments. <sup>14</sup> »

---

<sup>13</sup> Georges Poulet, p. 63.

<sup>14</sup> Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Paris, Librairie José Corti, 1987, p. 235.

\*\*\*

Le théâtre contemporain met en avant-plan le caractère psychologique du personnage, ce qui modifie l'organisation de l'espace scénique. Le décor devient le lieu des fantasmes. La scène prend une nouvelle fonction ; elle est en relation avec le corps du personnage mais elle sert aussi à révéler ses émotions, ses pensées, ses sentiments... L'espace scénique fournit donc des indices sur les traits psychologiques du personnage, mais aussi sur sa relation avec les autres personnages.

\*\*\*

Sur la scène, les déplacements physiques sont peu nombreux. En effet, Ève se déplace très peu comparativement au trajet et aux déplacements rapportés dans son récit. Le récit narré suit donc un parcours virtuel, celui de la mémoire affective, qui ouvre à un espace géographique à la fois infini et indéfini tandis que la présence de la caméra, à l'intérieur d'un studio, renvoie à un espace réduit, statique.

Le choix d'un plateau de cinéma comme espace scénique n'est pas sans incidence dans mon texte puisqu'il fait ressortir la tension entre l'image captée par l'œil de la caméra et ce qui est ressenti à travers le récit du personnage féminin.

\*\*\*

La porosité entre le temps, les lieux et l'espace intérieur fait en sorte que le personnage d'Ève raconte un récit incapable de rétablir le fil narratif de son histoire. Cette incapacité à se situer dans le temps et dans les lieux soulève un questionnement sur le rapport du personnage aux actions qu'il pose et qui le rendent agent dans l'histoire.

## II

### L'intrigue

\*\*\*

Le théâtre contemporain tente de faire disparaître l'intrigue en réduisant les événements et les péripéties qui entourent le personnage : « Aussi l'action - au sens aristotélicien du terme -, c'est-à-dire l'intrigue, a-t-elle disparu, car seul le corps agit. <sup>15</sup> » Quant à moi, je n'ai pas cherché à éliminer l'intrigue. J'avais l'espoir, en écrivant, de raconter une belle histoire avec un début, un développement et un dénouement. J'ai renoncé, en cours d'écriture, à la construction d'une fiction conséquente et réaliste en créant un personnage qui résiste à une intrigue bien ficelée pour devenir sujet d'une histoire.

\*\*\*

Dans *La poétique*, Aristote conçoit les unités de temps, de lieu et d'action comme les fondements de l'écriture dramatique, qui en raison d'un commencement, d'un milieu et d'une fin, doit accéder à un tout. Il propose une mécanique bien huilée de l'intrigue selon laquelle chacune des parties est dépendante des autres :

Il faut donc, comme c'est aussi le cas dans les autres arts de l'imitation, que l'unité de l'imitation corresponde à l'unité de l'objet ; ainsi en est-il également pour l'intrigue : puisqu'elle est imitation d'une action, il faut que celle-ci soit une et forme un tout ; et en ce qui concerne les parties des faits, elles doivent être construites de telle sorte que si l'on en déplace une ou si on la supprime, l'ensemble diffère et soit bouleversé, car ce que l'on peut ajouter ou ne pas ajouter sans que cela se remarque n'est pas une partie du tout. <sup>16</sup>

\*\*\*

---

<sup>15</sup> Marie-Claude Hubert, p. 250.

<sup>16</sup> Aristote, *La poétique*, Paris, Seuil, 1980, p. 33.

La mimésis aristotélicienne, qui consiste à imiter la réalité, vise non pas l'imitation des hommes, mais l'imitation de leurs actions. Le théâtre, qui est un art noble, selon Aristote, implique que le poète ne doit pas chercher à rapporter les faits tels qu'ils se sont réellement produits, mais à enchaîner les actions dans le cours d'une fiction dramatique. La tragédie imite les actions des hommes meilleurs que les contemporains ; la comédie, celle des hommes pires. Dans le théâtre classique qui privilégie les actions nécessaires et vraisemblables, le personnage accède au bonheur ou au malheur en fonction des actions qu'il pose.

Mon texte dramatique n'est pas guidé par des actions vraisemblables et nécessaires puisque l'intrigue, c'est-à-dire les faits qui constituent l'histoire d'amour avec l'Acteur, est continuellement interrompue par les actions secondaires et les événements contingents du récit qui nuisent à son déroulement et qui en dérangent l'unité. Mon texte demeure un texte dramatique sur le plan de la forme, tout en questionnant, sur le plan du contenu, le pouvoir de l'intrigue à rendre compte de la réalité des personnages.

\*\*\*

Le principe de la mimésis décrit par Aristote est remis en question après le classicisme. Dans son ouvrage *Paradoxe sur le comédien*, Diderot tente de théoriser le drame bourgeois. Le nouveau théâtre doit, selon lui, présenter une conformité entre l'image qu'il projette et la chose qui est montrée. La distance qui, selon la mimésis aristotélicienne, séparait le personnage de la réalité doit être diminuée sous prétexte qu'au théâtre le genre sérieux doit dépeindre la vie quotidienne telle qu'elle est sans la magnifier ni la ridiculiser comme dans la tragédie et la comédie classiques. Pour Diderot, le personnage doit souffrir des mêmes questionnements et doit affronter les mêmes problèmes que le commun des mortels afin que le commun des hommes s'identifie au personnage dans un souci d'actualisation. Les actions doivent refléter le monde réel et c'est à l'acteur que revient la tâche de faire une imitation froide et convaincante du sujet dont il traite.

Le drame bourgeois, à mon sens, a donné lieu à une écriture dramatique qui a dépassé le domaine du théâtre. Les *soap* américains et les téléromans québécois empruntent à cette dramaturgie du miroir qui propose une correspondance entre la réalité et l'image de la réalité reflétée à l'écran. Cette correspondance m'intéresse dans la mesure où l'intrigue calque la réalité et brouille ainsi, pour les spectateurs, la frontière entre la fiction et le monde réel. Le récit d'Ève détourne le projet du documentaire qui se veut conforme à la réalité. Mon texte va ainsi à l'encontre d'une dramaturgie du miroir selon laquelle l'intrigue se veut une reproduction de la réalité.

\*\*\*

À partir des années cinquante, aux États-Unis, des écoles de théâtre comme l'Actor Studio de New York s'appuient sur de nouvelles théories européennes qui se penchent sur le jeu de l'acteur. Des ouvrages comme *La formation de l'acteur* de Stanislavsky revoient le rapport de l'acteur avec le texte et proposent une façon d'interpréter les rôles visant à ce que les acteurs imitent la réalité le plus conformément possible :

Ce n'est certainement pas un hasard si, à cette époque, la méthode Stanislavsky a conquis Hollywood, de sorte qu'il devient en rigueur pour les acteurs hollywoodiens – en dehors d'art et d'essai – d'être à l'écran ce qu'ils étaient dans la vie. Cela reflète bien le souci cool de vérité et d'authenticité, qui impose le refus de tout faux-semblant et de toute représentation factice du moi. Une anecdote relate comment Laurence Olivier, ayant rencontré sur un tournage Dustin Hoffman qui s'épuisait à courir pour avoir l'air épuisé à l'image, lui a demandé : « Mon jeune ami, avez-vous jamais essayé de *jouer la comédie*? »<sup>17</sup>

La forme de mon texte joue volontairement avec la notion de mimésis en faisant des mises en abyme, des retours en arrière et en éveillant le doute du lecteur en ce qui a trait à l'existence réelle des personnages. L'Acteur, personnage présent dans le texte, est incarné par une voix hors champ qui évoque la présence sonore, mais l'absence physique. Mon texte prend forme autour d'une dynamique entre la présence et l'absence qui conduit le lecteur à s'interroger sur ce qui inscrit le personnage dans la réalité.

\*\*\*

Le vingtième siècle marque plusieurs tentatives de renverser le principe de la mimésis aristotélicienne. Les auteurs dramatiques ont tenté de l'inverser, de la dissimuler, de l'évacuer sans véritablement y parvenir. Avec le théâtre épique, Brecht procède à une réadaptation moderne de la mimésis, un peu dans l'optique où Marx s'efforce de convaincre le prolétariat de changer sa vision de l'histoire. Brecht intègre au pouvoir d'évocation du théâtre une didactique de l'histoire à partir des actions des personnages. Il applique son modèle à l'aide de comportements et d'actions déterminées que doit poser le personnage. Les spectateurs doivent alors réfléchir à ces actions dans le but d'en arriver à une conscience éclairée capable de départager les actions jugées asociales ou aberrantes des actions positives pour le bien-être de la collectivité. Brecht croit que le personnage doit sacrifier sa personnalité au profit d'une prise de conscience qui le pousse à agir efficacement pour changer concrètement son quotidien. Voilà ce qu'il propose :

Le combat des hommes pour s'arracher à l'ignorance et s'appropriier un monde débarrassé de l'ombre des dieux; les limites à prescrire à l'initiative individuelle dans les processus sociaux; la manière de surmonter la mort en consentant à l'histoire et en abdiquant sa personnalité pour le grand bien de la révolution.<sup>18</sup>

Brecht parle d'un théâtre engagé ralliant les actions du personnage à des idées révolutionnaires afin de changer le cours d'une intrigue qu'il souhaite à l'image de la grande Histoire. Dans mon texte, l'idée révolutionnaire est survolée, bien qu'elle ne soit pas envisageable ni par les personnages ni par leurs actions. La révolte demeure une force abstraite puisque le sentiment qui la motive est détaché d'une réalité qui permet aux personnages d'agir concrètement. C'est d'ailleurs l'Acteur, personnage sans corps qui ne connaît rien à la question des nappes phréatiques, qui s'insurge contre la pollution. Les personnages de l'interviewer et du réalisateur demeurent des personnages hésitants, qui finissent toujours par remettre en doute le fait d'agir.

---

<sup>17</sup> Dick Pountain et David Robins, *L'esprit « cool » : Éthique, esthétique, phénomène culturel*, Paris, Éditions Autrement Frontières, 2001, p. 74.

\*\*\*

La mimésis est un concept qui a évolué en situant le personnage par rapport à une réalité. D'une imitation des actions humaines définie par Aristote, nous sommes passés à une dramaturgie du miroir où chacune des actions du personnage est sujette à un rapprochement confondant avec le monde réel, pour ensuite en arriver, dans le théâtre contemporain, à une négation de l'intrigue dans la mesure où le personnage agit physiquement, mais ne se reconnaît plus dans les actes qu'il pose, pas plus que dans le langage qu'il parle.

\*\*\*

Ève témoigne de sa réalité non pas par l'imitation d'actions, mais par le récit d'une expérience. Or, la narration d'une histoire d'amour n'est pas simple pour Ève : en effet, la présence de la caméra ajoute un plan supplémentaire et agit comme un œil extérieur, un œil froid, incapable d'être sensible et à l'écoute de l'expérience vécue.

\*\*\*

Le langage, contrairement à ce qu'on rencontre dans le théâtre contemporain, n'est pas présenté comme un piège pour le personnage, mais comme un moyen équivoque, au sens où il est relié à l'imaginaire et au désir de réactualiser les souvenirs en même temps qu'il en vient à perdre toute signification.

\*\*\*

Robert Abirached conclut son essai consacré au personnage de théâtre moderne en mentionnant que, loin d'avoir renoncé à la mimésis, notre société en a plus que jamais besoin, même si beaucoup d'autres médias que le théâtre lui procurent ses représentations.

---

<sup>18</sup> Robert Abirached, p. 309.

Notre rapport à la réalité s'est transformé par le pouvoir de l'image, par les médias, par les communications. À l'ère de la télé-réalité – j'ignore si Aristote l'aurait considérée comme un art noble – quelles sont les motivations qui poussent le personnage à poser des actions?

Si la réalité peut devenir l'objet d'une représentation, la fiction peut-elle encore imiter la réalité comme s'il s'agissait d'une dimension fixe et immuable? Je ne sais pas. Si l'on considère que les gens réels aspirent à s'imiter eux-mêmes, est-ce que le spectacle offert de la vie quotidienne est devenu plus vraisemblable que la fiction parce que, comme l'a écrit Guy Debord dans *La Société du Spectacle* : « dans le monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux. <sup>19</sup> »

La réalité présenterait-elle désormais une dimension « théâtralisable » où chacun de nous a un rôle à jouer? Bien sûr, cette dimension n'est pas neuve parce que les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle ont conçu le monde comme un vaste théâtre. Sans vouloir comparer les émissions de télé-réalité au roman réaliste, je me demande comment construire un personnage et comment l'inscrire dans une réalité par le biais de ses actions, alors que Robert Abirached souligne, à propos de l'homme moderne :

Chacun devient à son tour personnage, et la vie collective ne peut plus se dérouler qu'entre acteurs se repassant leurs rôles, imitateurs indéfiniment imités : l'homme de la rue lui-même aspire à figurer dans cette immense représentation qui sert de doublure à son existence. <sup>20</sup>

\*\*\*

Si la réalité peut être récupérée à titre de fiction, la mimésis est requestionnée au même titre que l'intrigue dramatique qui doit respecter les unités de lieu, de temps et d'action. Pour ma part, j'ai construit une intrigue qui reflète une incertitude entre le vrai et le faux, le vraisemblable et l'invraisemblable, la réalité et la fiction.

---

<sup>19</sup> Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 19.

<sup>20</sup> Robert Abirached, p. 442.



\*\*\*

Si les frontières sont de plus en plus perméables entre le monde réel et la fiction, les actions des personnages sont-elles encore en mesure d'être soutenues par une intrigue unique, claire, bien définie?

\*\*\*

Dans mon texte, les raisons qui poussent les personnages à agir sont continuellement remises en cause par le lien qui les rattache à leur réalité. Ève avance difficilement dans l'intrigue liée au documentaire parce qu'elle doute de la vraisemblance de son histoire d'amour avec l'Acteur. Le réalisateur craint, pour sa part, que le documentaire sur l'Acteur ne devienne invraisemblable.

Pour le réalisateur, le projet d'un documentaire manifeste une volonté de réajuster, de gérer, de comptabiliser, de qualifier et de quantifier la réalité, même si l'Acteur n'est qu'une pure abstraction. Inversement, le personnage d'Ève, qui prétend avoir connu l'Acteur, dévoile son incapacité à rétablir le fil narratif qui unit le début et la fin de leur histoire.

Aucun de mes personnages n'est dupe de la connaissance qu'il a de lui-même et des autres, mais plus encore : aucun n'est dupe des actions qui le font avancer dans le cours de sa propre existence. Ève livre un témoignage durant lequel elle a le sentiment d'être coincée entre une histoire vécue et l'image cinématographique que le réalisateur lui renvoie de cette histoire.

\*\*\*

Je n'ai pas cherché à encourager, comme dans le théâtre épique de Brecht, une prise de conscience qui favorise des actions socialement efficaces. Le doute en ce qui a trait à l'existence, aux relations amoureuses, à la création, à la procréation, à la révolution, à l'engagement social, à la vie, à la mort, s'empare d'Ève, déstructure l'intrigue et montre la difficulté pour le personnage de se situer dans une histoire.

\*\*\*

Contrairement à Aristote, qui croyait que la *katharsis* s'accomplit par une intrigue dans laquelle les actions sont agencées dans le but de susciter la pitié et la crainte des spectateurs, l'histoire n'a pas suivi l'intrigue proposée par le réalisateur : le récit d'Ève reste inachevé et le documentaire se termine sans être bouclé.

Je n'ai pas voulu éliminer l'intrigue dramatique ou la faire disparaître. J'ai plutôt cherché à la faire évoluer à travers un récit. L'intrigue est demeurée, malgré moi, le seul ressort capable de réconcilier le personnage avec une histoire qui échappe au destin.

L'histoire d'amour, qui semblait au début du récit extraordinaire, s'est révélée comme une histoire de la vie quotidienne des plus ordinaires dans laquelle la dimension tragique n'est plus en lien avec une série d'actions et de péripéties.

\*\*\*

D'un témoignage basé sur une histoire vécue, le récit d'Ève est devenu une pure fabulation laissant place au questionnement et à l'interprétation du lecteur en ce qui a trait à sa vraisemblance. Mon texte dramatique est devenu une source de théâtralité beaucoup plus qu'une pièce de théâtre construite en vue d'une représentation.

### III

#### La théâtralité

\*\*\*

« La théâtralité se définit par trois faits : elle est présence (l'adresse) ; elle ne vit que d'absence (ce qu'elle figure n'existe pas) ; et pourtant elle fait en sorte que cette absence soit présence ; elle est à la fois une marque, un manque et un masque. <sup>21</sup> » Yves Thoret, dans *Théâtralité : Étude freudienne*, cite la définition de Michel Corvin, qui insiste sur le rapport dialectique entre la présence et l'absence. Bien que sa marque soit fréquente au théâtre parce que l'écriture dramatique fabrique des moments d'émotion et d'intensité, la théâtralité demeure une idée abstraite, difficile à définir parce qu'elle se situe dans une interférence entre le langage écrit et la marque du corps dans l'écriture.

\*\*\*

La théâtralité est pour moi une idée fantomatique que je n'arrive à me représenter que de façon métaphorique. Je la compare à une substance volatile, à du fixatif en aérosol. Elle est là, collée à l'écriture, mais elle n'est ni qualifiable ni quantifiable à l'œil nu. Elle ouvre dans l'écriture une zone grise qu'il est difficile de circonscrire :

Difficulté dont on peut au moins déceler deux sources importantes : la tentation constante d'une approche indirecte, tout d'abord, qui incite à analyser la théâtralité hors de son milieu d'origine, dans des genres littéraires non dramatiques; la conviction, ensuite, que toute pièce de théâtre est nécessairement théâtrale – conviction démentie par l'abondant corpus des œuvres de mineurs –, qui incite à penser que le seul passage à la scène d'un texte littéraire le rende dramatique, par une mystérieuse alchimie dont on ne serait plus dès lors tenté de chercher laborieusement les éléments. <sup>22</sup>

\*\*\*

---

<sup>21</sup> Yves Thoret, *La théâtralité : Étude freudienne*, Paris, Dunod, 1993, p. 9.

<sup>22</sup> Véronique Sternberg, « Théâtre et théâtralité : une fausse tautologie », *In Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, Dunod, 1996, p. 51.

Barthes, dans un article consacré au théâtre de Baudelaire, s'interroge sur l'échec des pièces écrites par le poète, qui demeurent, selon lui, des scénarios purement narratifs sans théâtralité. Même si elle doit surgir dans les premiers germes de l'écriture, la théâtralité demeure « une donnée de création non de réalisation <sup>23</sup> ». Barthes prétend qu'il n'y pas de grand théâtre sans théâtralité dévorante et souligne que chez Eschyle, Shakespeare et Brecht, le texte est d'avance emporté par l'extériorité des corps, des objets et des situations :

Qu'est-ce que la théâtralité? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. <sup>24</sup>

\*\*\*

La voix d'un texte, dans n'importe quel genre littéraire, peut ou non contenir les marques d'une théâtralité. Par conséquent, certains textes contiennent une grande part de théâtralité et d'autres non. Mon texte, il me semble, fait surgir une théâtralité qui naît de l'imaginaire, de la réinvention du temps, des lieux et de l'incertitude du personnage doutant des motifs qui le poussent à agir à partir d'une situation donnée.

Le personnage laisse les marques d'une théâtralité se réalisant ou non dans la voix de l'écriture, qui peut ouvrir à des espaces vivants, non écrits, en périphérie du langage. Ces espaces sont, pour moi les refuges du non-verbal et parviennent, dans les œuvres de fiction dignes de ce nom, à traverser l'énonciation écrite.

\*\*\*

---

<sup>23</sup> Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », *In Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1994, p. 42.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 41.

L'oralité qui, au théâtre, passe par le corps des acteurs, permet à la théâtralité d'émerger par la voix sonore. Je crois, dans le même optique que Jean-Paul Goux, que la question de l'oralité dépasse le langage oral et concerne aussi la voix écrite : « La voix dans l'écriture est cette activité du corps dans le langage que constituent l'oralité et son rythme; elle est marque de subjectivité, et elle est une fonction continue dans le discontinu de la langue. <sup>25</sup> » Condition nécessaire à la théâtralité, l'oralité est en effet liée au rythme qui, selon Meschonnic, « manifeste le sujet comme un inachevable, une fonction de l'individu, qui ne peut y être qu'entier et fragmenté <sup>26</sup> » .

\*\*\*

La théâtralité est une idée floue. Les théoriciens ne s'entendent pas sur la même signification. Yves Thoret, Anne Larue et Aron Kibédi Varga mentionnent qu'elle s'élabore autour de paradoxes. Aron Kibédi Varga, dans l'article « Les paradoxes de la théâtralité », signale qu'elle peut agir au sens propre et au sens figuré. Dans le premier cas, la théâtralité agit sur l'enchaînement des actions en se faisant ressentir par un décalage entre l'histoire et l'intrigue. Elle agit au sens figuré lorsqu'elle fixe des moments dans l'intrigue en les détachant de l'enchaînement successif des événements en raison des émotions et du caractère psychologique des personnages : « Les émotions fortes ne suivent pas l'articulation narrative. <sup>27</sup> »

Mon texte fait surgir la théâtralité sur deux plans, dans le sens où le récit d'Ève établit un décalage avec l'intrigue et dans celui où la charge émotive de ce personnage nuit au déroulement de l'action.

\*\*\*

---

<sup>25</sup> Jean-Paul Goux, *La fabrique du continu: Essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 147.

<sup>26</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 707.

<sup>27</sup> Aron Kibédi Varga, « Les paradoxes de la théâtralité », *In Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, Dunod, 1996, p. 22.

Je n'ai pas voulu écrire un roman, mais le recours à la forme narrative s'est présenté comme un compromis entre le roman et le théâtre, une façon d'entraîner le lecteur dans un espace imaginaire sans contrainte de décors et de costumes. Je ne voulais pas que mon texte donne lieu de façon pragmatique à une représentation théâtrale, c'est-à-dire à « un spectacle se déroulant dans un lieu désigné comme tel, dans l'espace de temps d'une représentation et en présence d'un public auquel il est destiné »<sup>28</sup>. Je voulais que la théâtralité émane d'une pièce qui peut être lue avant d'être jouée.

\*\*\*

La théâtralité ne relève pas d'un genre littéraire particulier. Elle s'affirme comme une réalisation possible de l'écriture qui agit sur l'œuvre, sans en déterminer la forme : « la théâtralité n'est pas l'esthétique du théâtre. »<sup>29</sup>

\*\*\*

Certains textes littéraires, qui ne sont apparemment pas théâtraux, portent les marques d'une bien plus grande théâtralité que des textes qui sont écrits en vue d'être portés à la scène. De ce fait, la théâtralité peut prendre racine dans le genre romanesque ou dans d'autres genres littéraires : « Cette question de la théâtralité dans le roman peut s'étendre à tous les genres littéraires. Nombreux sont les textes qui s'ouvrent à la théâtralité comme à une troisième dimension, perturbatrice et pourtant désirée. »<sup>30</sup>

\*\*\*

L'œuvre de Beckett ouvre à un espace humain dans lequel il m'apparaît difficile de tracer les limites entre le théâtre et le roman. J'ai parfois l'impression, en lisant ses pièces et ses

---

<sup>28</sup> Yves Thoret, p. 14.

<sup>29</sup> Anne Larue *et al.*, *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, La Licorne, 1996, p. 6.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 5.

romans, que son œuvre se classe dans un genre mixte. Au théâtre, l'auteur ressuscite toutes les contradictions de ses personnages qu'il avait exposées dans son œuvre romanesque, notamment dans sa trilogie *Molloy*, *Malone meurt* et *l'Innommable* : « Mais avant même de se tourner vers le théâtre, Beckett a le sentiment que la fiction romanesque est un théâtre mental, une scène imaginaire qui s'impose à son créateur, comme une série d'images arrachées au temps.<sup>31</sup> » Le monologue fait par le personnage de Molloy dans le roman du même nom nous amène dans le même univers que le personnage de Winnie dans le texte dramatique *Oh, les beaux jours!* Winnie, femme vieille et usée, à l'article de la mort, enfoncée sur la scène dans une sorte de mamelon, dialogue avec son mari presque invisible qui lui répond indistinctement par monosyllabes. Winnie n'est pas plus un personnage de théâtre que Molloy n'est un personnage de roman. Tous les deux, indistinctement, représentent pour moi des figures de l'être humain qui habitent un espace fantasmagorique dans un temps indéfini; tous deux font surgir une part de théâtralité.

\*\*\*

« Mais je crois que nous avons eu, au théâtre, l'influence du cinéma. On considérerait, à tort, que le personnage principal était le metteur en scène. À mon avis, le personnage principal, même dans les films, c'est le scénariste, c'est-à-dire qu'un texte de théâtre ou de cinéma porte en lui-même sa théâtralité.<sup>32</sup> »

Lors d'un entretien avec Marie-Claude Hubert en mille neuf cent soixante-dix-neuf, Ionesco apporte cette réponse à la question : Comment voyez-vous l'espace au théâtre? Il fait remarquer qu'à partir des années cinquante, le texte théâtral porte en lui les fondements de sa théâtralité. Effectivement, certaines pièces contemporaines comme celles de Marguerite Duras, qui ont été jouées et portées à l'écran, fournissent des indications et des didascalies qui cultivent l'idée d'une théâtralité présente dans la voix du texte. Toutefois, la théâtralité m'apparaît souvent plus proche de l'esthétique du roman, qui invite le lecteur dans des espaces autonomes et non contraints à une éventuelle mise en scène du texte. J'entrevois,

---

<sup>31</sup> Marie-Claude Hubert, p. 283.

<sup>32</sup> Marie-Claude Hubert, p. 258.

d'ailleurs, une mise en lecture de mon texte dramatique qui, appuyée par la voix sonore, pourrait éveiller un théâtre mental chez le spectateur.

\*\*\*

Pour moi, la théâtralité se présente comme une possibilité de la création littéraire. Elle n'est pas une finalité ou un achèvement. Dans la fiction, je considère que ses marques sont plus nombreuses qu'elle ne peut le laisser croire à la première lecture. Je demeure fascinée par le fait qu'une œuvre de fiction puisse excéder le langage écrit par une voix donnant la possibilité au lecteur de réinterpréter le sens d'un texte, l'incitant à regarder le personnage comme une figure changeante qui se transforme au fil d'une histoire.

\*\*\*

J'écris sans fermer l'œil sur les identités grouillantes de mes personnages qui doivent se construire et se reconstruire dans la perspective où leur existence comporte une part de mise en scène. Mes personnages sont campés dans un espace-limite où le théâtre se superpose à la vie. Dans *L'Amérique*, Kafka parle de la réalité comme d'un mirage que les personnages distinguent mal de la fiction. J'essaie, à travers mon écriture, de nourrir cette idée d'une réalité offerte aux personnages comme un reflet changeant qui brouille les traces de l'identité.

\*\*\*

Si l'identité existe théoriquement, je me la représente comme un visage capté dans la lentille d'un kaléidoscope.



## IV

## Le corps et l'identité

\*\*\*

Je me demande si l'écriture d'un texte dramatique ne témoigne pas de mon désir de réconcilier l'écriture et le corps. En dépit de la quête du personnage d'Ève vers la connaissance d'elle-même et des autres, je ne crois pas avoir réussi à unifier les dimensions physique et psychologique, comme si elles étaient à jamais dissociées. Peut-être suis-je marquée par une représentation sociale du corps jusque dans ma « substantifique écriture », ce qui me donne l'impression de seulement l'effleurer avec les mots. L'écriture dramatique m'est apparue comme une ouverture de la parole à la fragilité d'un personnage pris entre une perception de lui-même et une identité sociale.

\*\*\*

J'ai voulu donné la parole à un personnage à la fois propulsé et paralysé par le désir de se situer au sein d'une histoire dans laquelle il se reconnaît très mal. J'ai voulu mettre en scène des personnages aux prises avec une liberté trop grande et, inversement, accablés par un sens éthique qui les oblige à « définir » et à « redéfinir » continuellement leur « identité » .

\*\*\*

Le caractère dramatique de mon texte a pris forme à partir d'un questionnement sur la connaissance de soi qui mène le personnage d'Ève à un véritable procès identitaire touchant la définition sociale de l'identité.

Je crois qu'il ne s'agit pas du procès d'une seule identité, mais du procès des multiples identités qui, en raison d'une réalité qui se transforme, se confrontent les unes avec les autres. L'expression *procès identitaire* fait allusion à la quête d'une identité, mais elle renvoie aux nombreuses contradictions intérieures du personnage. Pirandello, dramaturge italien des

années vingt, met en relation l'identité d'un personnage avec les différents lieux dans lesquels il se trouve. Car pour lui, l'identité est une illusion :

Le drame, selon moi, dit le Père, dans *Six personnages en quête d'auteur*, est tout entier là-dedans, monsieur, dans la conscience que j'ai, qu'a chacun de nous d'être « un », alors qu'il est « cent », qu'il est « mille », qu'il est « autant de fois » qu'il y a de possibilités en lui... Avec celui-ci, il est quelqu'un, avec celui-là, il est quelqu'un d'autre. Et cela tout en gardant l'illusion de rester toujours le même pour tous, cet être « un » que nous croyons dans tous nos actes alors que rien n'est plus faux.<sup>33</sup>

\*\*\*

Mon texte prend l'allure d'un interrogatoire policier sur l'identité d'un personnage. Dans un premier temps, les questions semblent naïves, mais elles finissent par devenir de plus en plus inquisitrices. Le dialogue entre le personnage d'Ève et l'interviewer propose un entretien formel qui ouvre, dans un deuxième temps, à une réflexion intime de la protagoniste. Le personnage de l'interviewer incarne une présence abstraite et peut laisser croire au lecteur que le récit d'Ève est le produit d'une conversation intérieure ou d'un délire psychotique.

\*\*\*

Le théâtre contemporain va utiliser la figure de l'anti-héros comme l'a fait auparavant le roman en représentant un personnage seul et aux prises avec tous ses paradoxes intérieurs :

Quand Dieu quittait lentement la place d'où il avait dirigé l'univers et son ordre de valeurs, séparé le bien et le mal et donné un sens à chaque chose, don Quichotte sortit de sa maison et il ne fut plus en mesure de reconnaître le monde. Celui-ci, en l'absence du Juge suprême, apparut subitement dans une redoutable ambiguïté, l'unique Vérité divine se décomposa en centaines de vérités relatives que les hommes se partagèrent.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Marie-Claude Hubert, p. 248.

<sup>34</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1995, p. 17.

\*\*\*

L'anti-héros est pour moi un personnage qui doute de ses repères et de la connaissance qu'il a de lui-même, mais surtout du rapport qu'il a avec son propre corps. À qui appartient son corps et où est-il s'il n'est pas en lien avec son corps ?

\*\*\*

Le théâtre contemporain tente d'éliminer l'intrigue et met à l'avant-plan un questionnement sur l'identité. Ce questionnement produit une crise de la représentation, qui touche le langage en même temps que l'image extérieure du corps.

Mes personnages ne sont pas des êtres souffrants et physiquement désincarnés comme ceux de Beckett, qui les représente sous les traits d'handicapés et de loques humaines. Dans mon texte, l'Acteur est à un tel point idéalisé qu'il devient un spectre insignifiant, un être fantasmé, sans corps. Ève, de son côté, est tributaire du regard des autres personnages et fait, à travers son récit, un aller-retour incessant du corps à l'apparence du corps, de l'être au paraître.

\*\*\*

Dans beaucoup de pièces contemporaines, les auteurs ne représentent plus le corps physique du personnage sous des traits réalistes, ils mettent le corps fantasmé sous les feux de la rampe :

Ainsi en lui-même émacié ou agrandi aux dimensions de l'univers, caricatural ou transfiguré [...] le personnage des années cinquante – gardons-lui cette appellation neutre et purement chronologique – n'emprunte au réel que pour le bafouer ou pour le métamorphoser et il donne à l'imaginaire des pouvoirs sans limites, remaniant ainsi de fond et comble l'équilibre prescrit par Aristote, retournant ses définitions premières. Si ces auteurs renoncent aux ambiguïtés de la figuration, ils n'attendent pas au procès de la représentation proprement dit.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Robert Abirached, p. 397.

La découverte de l'inconscient a changé le vingtième siècle, mais aussi toute la façon d'entrevoir l'être et de le construire en tant que sujet, ce terme que nous employons maintenant à toutes les sauces. La psychanalyse a marqué la psychologie moderne en distinguant le corps fantasmé du corps réel.

Curieusement, je crois qu'à notre époque, il est devenu presque impossible de ne pas associer le corps fantasmé à une composante de l'identité, comme si l'apparence et l'enveloppe corporelle était devenues des gages de l'identité.

\*\*\*

Les peintres et les sculpteurs précèdent, au vingtième siècle, les auteurs dramatiques dans la représentation du corps physique associé au corps fantasmé. Ils divisent, morcellent et amputent métaphoriquement le corps physique et font ressortir toute la problématique de l'identité. Les expressionnistes montrent un corps criant, souffrant et angoissé, tandis que le mouvement cubiste transforme l'anatomie humaine. Picasso ajoute aux visages des yeux et des bouches, Giacometti sculpte des corps amputés auxquels il manque des têtes, des pieds et des mains.

\*\*\*

Dans l'essai critique *L'esprit cool : Éthique, esthétique et phénomène culturel*, les auteurs Dick Pountain et David Robins affirment qu'Hamlet est le premier personnage *cool* et branché qui annonce la modernité. Aron Kibédi Varga définit le phénomène de la façon suivante : « La modernité se caractérise en effet, dans sa dernière phase, par la représentation de l'absurde, c'est-à-dire par la mise en évidence pathétique de la perte de signification.<sup>36</sup> » Le personnage de Shakespeare me semble témoigner de ce fait, parce que, aux prises avec de grandes questions existentielles, Hamlet fait preuve de détachement envers lui-même et jette un regard ironique sur la matérialité de son corps.

L'ironie est, pour moi, l'expression d'une angoisse et d'une armure qui s'expriment par une distance face au corps physique et à sa fragilité. L'ironie se fait ressentir chez les personnages par le rapport qu'ils entretiennent avec le vivant : les nappes phréatiques, la forêt amazonienne, la procréation... Dans mon texte, ce n'est pas l'intrigue qui est ironique, ce sont les situations autour des personnages qui conduisent à l'ironie. Le personnage de l'Acteur, par exemple, est tellement fantasmé qu'il est incarné par une voix hors champ. Plus que tous les autres personnages, il répond à une vision ironique étant donné que sa présence renvoie à une affabulation collective. Bien qu'il soit désincarné, il interprète des rôles au cinéma et à la télévision comme il défend des causes humanitaires et environnementales.

\*\*\*

Bien avant que la psychanalyse ne distingue le corps anatomique du corps fantasmé, Shakespeare construit un personnage qui cherche son identité à travers une division physique et mentale. Hamlet se questionne sur le lien qui le lie au monde des morts et des vivants tandis qu'il jette un regard distant sur sa matérialité réelle. « Être ou ne pas être » est aussi une question qui interroge sur la marque du corps fantasmé dans la construction de l'identité.

\*\*\*

Fonctionnant à partir d'une adéquation entre le corps et son image, la publicité fournit, selon moi, des indices sur le corps tel qu'il peut être fantasmé socialement. Je songe à la publicité de jeans *Levis*, publicité qui date d'une dizaine d'années, dans laquelle nous voyons le dos et les fesses d'une femme en train de faire de la méditation. Le message publicitaire est le suivant : *Lévis bien plus qu'un jeans, un état d'être*. L'état d'être que la publicité sous-entend devient davantage une équivalence entre le corps et l'apparence du corps qu'une véritable méditation spirituelle.

---

<sup>36</sup> Aron Kibédi Varga, p. 26.

Il me semble que certaines publicités nous offrent une image tellement détachée du corps réel qu'elles finissent par le transcender, voire par en définir les normes anatomiques. Pareils à l'Acteur qui incarne ironiquement une voix sans corps, la publicité et l'univers médiatique proposent une image ironique d'un corps standardisé.

\*\*\*

Le théâtre de l'absurde, qui se caractérise par l'aliénation face au langage, par la primauté de l'espace sur le temps, mais aussi de la victoire de l'imaginaire sur la dimension symbolique, témoigne de l'incapacité du personnage à rendre compte de son corps réel et de ses émotions. Il y a là une critique acerbe de la rationalité et de la signification du langage. L'ironie, dans le théâtre contemporain, concerne cette « tragédie du langage » évoquée par Ionesco, mais aussi le lien entre le corps et l'identité qui, chez Ionesco, Beckett et Adamov, se manifeste par un éloignement des personnages les uns face aux autres. Beckett montre le gouffre vers lequel le langage entraîne les personnages qui souffrent physiquement, somatisent et sont de plus en plus solitaires. Dans *Les chaises* de Ionesco, une série de chaises en arrivent à séparer un homme et une femme qui se connaissent depuis longtemps. En raison de cette accumulation de chaises dans l'espace, l'homme et la femme s'éloignent à jamais.

\*\*\*

La crise de la représentation affecte le personnage, qui subit le même sort que la mimésis, au sens où il est construit et déconstruit. Le théâtre contemporain vit ce qu'Artaud appelle un « cauchemar musculaire et nerveux <sup>37</sup> ». Cet état de malaise naît d'une souffrance causée entre l'inadéquation entre le corps et le langage, dont il accuse la culture occidentale. Pour Artaud, il n'y a plus rien à attendre de la parole, « l'écriture est une cochonnerie <sup>38</sup> » qui mine, étrangle et décharne la matérialité du corps. Il cherche à résoudre cette confrontation du corps

---

<sup>37</sup> Robert Abirached, p. 342.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 342.

et du langage par un « théâtre de la cruauté » qui rejette les fondements de la mimésis et veut en finir avec un théâtre psychologique :

Tout le protocole de la mimésis est alors mis en accusation et rejeté, entraînant avec lui la destitution du personnage, au profit d'un théâtre rituel qui mettrait le spectateur en communication avec l'énergie vitale du monde et lui procurerait, par la transe, une catharsis capable de le renvoyer plus fort vers sa vie dans le monde [...] Le Théâtre de la cruauté, s'il n'imité plus rien, veut convoquer dans l'espace actuel les grands mythes et leurs figures.<sup>39</sup>

Artaud prétend que le théâtre est le seul art capable de mener le corps vers un acte de création totale. Le théâtre sera anatomique ou ne sera pas. Il s'inspire du théâtre oriental, des danses balinaises, du kathakali indien, du nô japonais et des pratiques théâtrales aux antipodes du théâtre européen classique.

\*\*\*

À mon sens, l'intérêt d'un personnage ne se justifie pas seulement par le fait qu'il soit en fusion avec son corps. La complexité du personnage réside dans le fait qu'il puisse contester et remettre en cause le côté social de son identité. Je vois le personnage, qu'il soit conçu de façon réaliste ou imaginaire, comme une figure qui s'élabore à partir d'une confrontation entre son identité sociale et la vision subjective qu'il se construit de lui-même. Par conséquent, il y a chez mes personnages une résistance, une difficulté à se glisser dans des rôles sociaux.

\*\*\*

Le rapprochement qui s'établit entre le corps réel et le corps fantasmé sous-entend aussi une superposition du fantasme personnel et de l'imaginaire collectif. De sorte qu'actuellement, on ne sait plus jusqu'où les fantasmes les plus intimes poursuivent des idéaux sociaux. Le personnage d'Ève imagine que son corps se confond à tous les corps de femmes : sa propre image corporelle devient alors le reflet de toute une société. Même dans la clinique

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 379.

d'avortement, la vision qu'elle a de son corps, s'accorde, malgré sa fragilité, à l'image d'une représentation sociale.

\*\*\*

Dans *La Société du Spectacle*, Guy Debord prétend que le spectacle est ce qui s'affirme socialement comme une vérité positive, indiscutable, une vérité ne pouvant être remise en question qu'en distinguant artificiellement des éléments inséparables. Cet ouvrage m'a interpellée en raison de son interrogation sur la vie et ce qui est vivant, au sens où le vivant peut devenir représentation sociale :

Le concept de spectacle unifie et explique une grande diversité des phénomènes apparents. Leurs diversités et contrastes sont les apparences de cette apparence organisée socialement, qui doit être elle-même reconnue dans sa vérité générale. Considéré selon ses propres termes, le spectacle est *l'affirmation* de l'apparence et l'affirmation de toute vie humaine, c'est-à-dire sociale, comme simple apparence. Mais la critique qui atteint la vérité du spectacle le découvre comme *négarion* visible de la vie; comme une négation qui *est devenue visible*.<sup>40</sup>

Cet essai écrit dans « l'intention de nuire à la société spectaculaire et qui n'a jamais rien dit d'outrancier<sup>41</sup> » m'a menée bien sûr à prendre conscience des messages subliminaux et abrutissants entretenus par la culture de masse, mais surtout à me questionner sur la façon dont le corps est perçu socialement et à tenter de voir comment mes personnages peuvent être affectés par les idéaux de la société de consommation.

Le personnage de l'Acteur traverse la réalité comme s'il s'agissait d'un spectacle. D'abord, personnage tout-puissant, idéalisé par le public et les autres personnages, il devient ensuite le symbole de l'apparence, la figure du spectacle.

\*\*\*

---

<sup>40</sup> Guy Debord, p. 19.



Si je conçois que l'identité du personnage se construit à partir de paradoxes, je trouve que nous vivons à une époque historiquement paradoxale en ce qui concerne la représentation du corps. Comment construire un personnage fait de chair et d'esprit qui respire, bouge et agit dans une société où la frontière entre le corps et l'apparence du corps est de plus en plus perméable et où l'identité est marquée par une vision sociale qui encourage le corps fantasmé à transcender le corps anatomique?

\*\*\*

Comment le corps est-il représenté socialement? Une simple enveloppe charnelle, une machine biologique et hormonale servant à faire des expériences pharmaceutiques rémunérées ou des autopsies bon marché, une énergie qui se réincarne plusieurs fois comme dans les philosophies bouddhistes, une urne remplie de cendres judéo-chrétiennes – car nous sommes poussière et nous redeviendrons poussière -, un objet de désir amoureux, une image pornographique, une icône de publicité dans les cabines de métro pour le centre de conditionnement physique *Énergie-cardio*, un martyr qui monte au ciel pour aller rejoindre des dizaines de vierges, un homme qui sert de cobaye durant un mois pour tester les effets pathogènes du « junkfood » , une femme d'affaires qui se fait faire trois chirurgies esthétiques dans la même journée pour gagner du temps et qui finit par mourir au bloc opératoire?

J'écris à une époque où le corps crie sourdement dans l'espace, où il exige par tous les moyens qu'on le reconnaisse en tant que matière vivante.

\*\*\*

Je voulais que l'écriture exorcise toutes les distances qui divisent le personnage intérieurement. Pourtant, je ne suis pas parvenue à toucher l'espace où se trouvent la tristesse, la mélancolie résultant de cette division. Même en fouillant dans les impressions, dans les sensations, dans le « ressenti » d'un personnage féminin , les véritables émotions sont restées

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 11.

non dites, éparpillées dans les différents lieux du texte, dans différents moments, égarées quelque part entre le passé, le présent et le futur d'une histoire d'amour qui ne se cadre jamais dans l'œil de la caméra.

\*\*\*

Je désirais mettre en scène le corps réel dans l'écriture, le souder à l'identité des personnages à travers un récit qui suit une intrigue. Je n'y suis parvenue que très maladroitement. Pourquoi ai-je moi aussi, à travers la fiction, délaissé la représentation du corps réel au profit d'un corps exagérément fantasmé comme l'a présenté le théâtre contemporain? J'ai parfois le sentiment d'être moi-même ironique pour fuir mon corps et d'éprouver ce besoin de m'en distancier par crainte de trop m'en approcher. Malgré mes appréhensions, ce texte m'a donné la satisfaction d'avoir exploré les contradictions entre le corps et l'apparence, entre l'être et le paraître.

\*\*\*

Je ne peux pas me résoudre à ce que l'écriture soit une « cochonnerie ». Elle reste pour moi, dans la création d'un texte dramatique, la condition d'une voix humaine incarnant un personnage qui, parce qu'il est incarné par cette voix humaine, trouve une présence. L'intérêt du personnage « moderne » réside, à mon sens, dans le désir obstiné de se définir socialement en ne renonçant jamais à un espace subjectif dans lequel il pourrait retrouver une identité où le corps serait lié à l'esprit.

Cette obstination est peut-être aussi celle qui pousse les écrivains à faire passer le corps à travers une voix afin de donner un corps au texte.

## V

## La voix

\*\*\*

Je n'ai pas voulu rédiger un traité de biologie sur le corps humain ou un manuel de médecine. En écrivant un texte dramatique, j'ai voulu me rapprocher du corps afin de l'appivoiser, de le toucher par la voix dans l'écriture. Mais comment parvenir à écrire un texte dramatique qui n'est pas destiné à une représentation théâtrale?

\*\*\*

Dans mon texte, l'obstination troublante qu'Ève voue à la reconstitution de son histoire avec l'Acteur se manifeste par la parole, au sens où l'entend Paul Zumthor, c'est-à-dire « le langage vocalisé, phoniquement réalisé dans l'émission de la voix <sup>42</sup> ». L'utilisation de la parole, la « talking cure » est donc un gage d'affirmation pour un personnage qui cherche à se connaître et à se reconnaître au sein de sa propre histoire. Refuge de la mémoire affective, la parole est donc utilisée pour se remémorer les événements passés. Paul Zumthor affirme d'ailleurs que la parole s'énonce comme rappel, mémoire-en-acte d'un contact initial.

\*\*\*

La parole retourne au non-dit du corps comme la mémoire peut faire preuve d'amnésie. Elle recouvre une part de mensonge, d'insignifiance et d'obscurité chez n'importe quel être vivant qui ouvre la bouche et/ou qui prend un crayon. Je veux recréer dans l'écriture ces balbutiements, ces insignifiances venant de la friction entre la parole, la voix et le corps. Je voudrais, à la rigueur, que les personnages se donnent le droit de « déparler » et de se contredire comme nous le faisons oralement dans le quotidien. Je souhaiterais que la voix ne

---

<sup>42</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 12.

tombe pas totalement dans « la trappe de la scription <sup>43</sup> » selon l'expression de Roland Barthes : « [...] en réécrivant ce que nous avons dit, nous nous protégeons, nous nous surveillons, nous censurons, nous barrons nos bêtises, nos suffisances (ou nos insuffisances), nos flottements, nos ignorances, nos complaisances, parfois même nos pannes...<sup>44</sup> »

\*\*\*

La voix, à la fois corps et langage, demeure le produit d'une agitation intérieure. Elle passe par le ventre, le diaphragme, le larynx pour ressortir par la bouche et être ainsi projetée dans l'espace extérieur. Paul Zumthor signale d'ailleurs que la voix déborde la parole : « Elle est, selon le mot de D.Vasse, ce qui dé-signe le sujet à partir du langage. Elle crie dans le *désêtre*.<sup>45</sup> »

La voix est à la fois antérieure et ultérieure à l'histoire : c'est pourquoi elle sert de lien entre l'intrigue du réalisateur et le récit d'Ève.

\*\*\*

La voix véhicule, par le langage, une conscience sociale et rationnelle en même temps qu'elle renvoie à une langue qui déborde de sensations et d'affects, que Chantal Chawaf ramène aux états pré-verbaux :

Au lieu de ramener le corps régressif, le pré-verbal à l'inévitable langue dite adulte, la littérature peut travailler cette langue dite proche de l'enfance, plus proche du commencement que de la fin. L'écriture peut se rapprocher du corps dans un mouvement apparemment régressif au lieu de s'éloigner du corps dans un mouvement apparemment évolutif.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Roland Barthes, *Le grain de la voix : Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, p. 9.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>46</sup> Chantal Chawaf, « Une écriture du féminin », *Trois*, vol. IV, n° 2, 1989, p. 4.

L'écriture d'une fiction sous-entend, pour moi, la création d'espaces vivants, bousculés par les émotions, souvent imprévisibles des personnages, qui font surgir, à travers leur voix, la présence du corps. Et cette présence crée à son tour une théâtralité.

Tous les espaces ouverts par la voix du personnage féminin, qui ont pris place dans le récit d'une histoire d'amour, parlent un langage régressif, « irrationnel », en lien avec l'imaginaire. Ils permettent à Ève de raconter une histoire inachevée laissant croire au lecteur que cette histoire pourrait indéfiniment se poursuivre.

\*\*\*

La voix d'un texte dramatique, puisqu'elle donne la parole à des personnages avant même qu'ils ne soient incarnés par des acteurs, n'a, pour moi, d'autre rôle que de faire passer le corps vivant dans l'écriture de sorte qu'à la lecture, l'écriture et l'oralité puisse à leur tour faire passer le corps.

\*\*\*

Mon texte est troué par des silences qui entraînent une discontinuité. La parole trace, cependant, le fil d'une continuité dans l'histoire et devient, à elle seule, le moteur d'une tension dramatique. Elle rappelle que la voix du personnage finit par donner forme à l'histoire puisqu'elle se meut et que son mouvement est créateur.

Le récit d'Ève retourne à une origine singulière, celui d'une rencontre amoureuse. La parole permet au personnage de continuer à raconter son récit en relançant l'objet de son propre désir en même temps qu'elle dévoile la subjectivité dans le langage.

\*\*\*

Portée par la voix, la parole suit un mouvement d'aller-retour de l'émotion à la raison, des sens à la signification. Pour cela, Ève parle un langage qui traduit un va-et-vient entre le

corps et le verbe, selon le titre de l'essai de Chantal Chawaf. Par conséquent, son langage est aussi celui d'un questionnement de l'identité.

\*\*\*

Je n'ai pas cherché à écrire un théâtre postmoderne et fragmenté dans le but de dénoncer le monde éclaté et déchirant dans lequel nous vivons. Je voulais toucher, par la voix des personnages, la présence de sensations fuyantes et d'impressions inexacts qui nous rappellent que le corps, même s'il est imprégné par le savoir et la connaissance, parle souvent le langage de la méconnaissance. Dans l'écriture, le langage parle une voix capable de témoigner de la subjectivité de l'être, c'est-à-dire d'une essence aussi mensongère que belle, complexe et inatteignable par les mots.

\*\*\*

Bien que démantelé, morcelé, fragmenté dans le théâtre contemporain, le personnage incarne, à mes yeux, une réponse aux interrogations qui lui sont posées par une voix qui l'interpelle socialement et le touche personnellement.

\*\*\*

La voix témoigne à la fois du désir de communiquer avec l'autre et de la résistance face à ce même désir. Mes personnages sont des figures qui se confrontent par le dialogue parce que, jusqu'à la fin, ils gardent l'espoir de communiquer, et d'avoir accès à l'identité de l'autre par la parole. Cependant, cet espoir les ramène à leur désir singulier et à leur solitude chaque fois que la communication échoue.

\*\*\*

Le théâtre contemporain présente l'échec de l'amour dans l'optique où le personnage est incapable de le communiquer par le langage. Mon texte présente l'échec d'un amour idéalisé qui, sous le poids des représentations sociales, finit par créer une distance infranchissable entre un homme et une femme.

## CONCLUSION

\*\*\*

Au théâtre comme dans la vie, je m'intéresse à tous ces espaces innommables dans lesquels l'être est laissé à lui-même, angoissé et incapable de se définir. Ces espaces intérieurs, je les ai retrouvés dans l'écriture : la mienne et celle des autres. Je les ai reconnus dans des genres littéraires aussi divers que l'angoisse est diffuse.

Le mot *angoisse* évoque très mal ce que je cherche à dire. Freud, qui le rattache à un état réel ressenti par le corps, a du mal à le définir précisément : « Ainsi donc, l'angoisse est tout d'abord quelque chose de ressenti. Nous l'appelons état d'affect bien que nous ne sachions pas non plus ce qu'est un affect.<sup>47</sup> » À défaut d'utiliser le mot avec précision, je vais m'en tenir à un symptôme : celui d'une déstabilisation du temps et de l'espace qui modifie ma perception de la réalité. En écrivant, j'ai cherché à donner la parole à une voix qui, soudée au corps, témoigne d'un bouleversement des sens qui affecte l'imaginaire.

L'angoisse ne peut qu'éclairer cette réflexion sur l'écriture puisque j'écris avec et contre l'angoisse, ce qui me donne parfois l'impression de parler maladroitement de ma démarche. J'ai le sentiment qu'elle m'accorde et me retire du même coup mon rapport avec le monde réel. L'angoisse est à la fois mensonge et vérité, obsession et création, conscience et folie. J'essaie d'appivoiser sa présence encombrante parce que, sans elle, je n'écrirais pas. J'en suis arrivée à croire qu'elle fait partie de mon imaginaire et qu'elle est devenue un des ressorts de ma création.

\*\*\*

Lors d'un séminaire d'approche du travail créateur, quelqu'un a posé la question : Peut-on faire le choix de ne pas écrire? Cette question m'a profondément rejointe parce que la fiction

---

<sup>47</sup> Sigmund Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, Presses universitaires de France, p. 55.

et la vie me semblent parfois si près que, l'espace d'un instant, je crois pouvoir exprimer par l'écriture toute l'extase de la vie réelle. Mais je me rends rapidement compte de l'impossibilité de représenter mon expérience vécue, parce que la vie suit rarement une intrigue bien ficelée. L'écriture commence, pour moi, par le renoncement à rendre compte d'une réalité.

\*\*\*

Je souhaite que mon écriture masque une forme de non-écriture, une sorte d'histoire que je suis incapable de raconter en tant que narratrice. J'écris à partir d'un manque d'histoire. J'écris à partir de l'absence de quelque chose que je ne peux pas nommer. Et la voix de mes personnages est peut-être moins opaque que la mienne pour dévoiler la présence du corps dans l'écriture et toute la théâtralité qui peut s'en dégager.



## BIBLIOGRAPHIE

### Théories littéraires

- Anzieu, Didier. *Le penser : Du moi-peau au moi-pensant*. Paris: Dunod, 1994, 179 p.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Coll. « Tel » . Paris: Gallimard, 1968, 468 p.
- Barthes et al. *Littérature et réalité*. Coll. « Points » . Paris: Seuil, 1982, 180 p.
- Bourneuf, Roland et al. *L'univers du roman*. Paris: Presses universitaires de France, 1981, 250 p.
- Debord, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris: Gallimard, 1992, 168 p.
- Freud, Sigmund. *Inhibition, symptôme et angoisse*. Paris: Presses universitaires de France, 1981, 102 p.
- Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté*. Coll. « folio essais » . Paris: Gallimard, 1985, p. 211 à 263.
- Jourde, Pierre. *Littérature et authenticité: Le réel, le neutre, la fiction*. Paris: L'Harmattan, 2001, 206 p.
- Kristeva, Julia. *Soleil noir: Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1987, 264 p.
- Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988, 293 p.
- Kundera, Milan. *L'art du roman*. Paris: Gallimard, 1986, 198 p.
- Liotard, Jean-François. *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Paris: Éditions de Minuit, 1979, 109 p.
- Poulet, Georges. *Études sur le temps humain: Le point de départ*. Paris: Plon, 1964, 236 p.
- Poulet, Georges. *L'espace proustien*. Paris: Gallimard, 1963, 183 p.
- Pountain, Dick et al. *L'esprit cool: Éthique, esthétique, phénomène culturel*. Paris: Éditions Autrement Frontières, 2001, 158 p.
- Théoret, France. *Entre raison et déraison*. Montréal: Les herbes rouges, 1987, 163 p.

## **Théâtre**

Abirached, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard, 1994, 506 p.

Aristote. *La poétique*. Paris: Seuil, 1980, 256 p.

Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Coll. « Connaissance de l'inconscient ». Paris: Gallimard, 1964, 246 p.

Barthes, Roland. « Le théâtre de Baudelaire ». p. 41-47. In *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.

Diderot, Denis. *Paradoxe sur le comédien*. Paris: Seuil, 1994, 209 p.

Hubert, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*. Paris: José Corti, 1987, 296 p.

Larue, Anne et al. *Théâtralité et genres littéraires*. Poitiers: La licorne, 1996, 366 p.

McDougall, Joyce. *Théâtres du Je*. Paris: Gallimard, 1982, 247 p.

Stanislavsky, Konstantin. *La formation de l'acteur*. Paris: Payot, 1975, 311 p.

Thoret, Yves. *La théâtralité: Étude freudienne*. Paris: Dunod, 1993, 207 p.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Coll. « Classiques du peuple, critique » . Paris: Éditions sociales, 1978, 310 p.

## **Écrits sur la voix**

Alféri, Pierre. *Chercher une phrase*. Paris: Christian Bourgeois, 1991, 77 p.

Barthes, Roland. *Le grain de la voix: Entretiens 1962-1980*. Paris: Seuil, 1981, 349 p.

Chawaf, Chantal. *Le corps et le verbe: La langue en sens inverse*. Paris: Presses de la Renaissance, 1992, 294 p.

Chawaf, Chantal. « Une écriture du féminin » . *Trois*, vol. IV, no 2. (1989), p. 3-11.

Goux, Jean-Paul. *La fabrique du continu: Essai sur la prose*. Seyssel: Champ Vallon, 1999, 187 p.

Irigaray, Luce. *Parler n'est jamais neutre*. Coll. « Critique » . Paris: Éditions de Minuit, 1985, 320 p.

Kerbat-Orecchioni, Catherine. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin, 1980, 290 p.

Meschonnic, Henri. *Critique du rythme*. Lagrasse: Verdier, 1982, 713 p.

Zumthor, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil, 1983, 307 p.

### **Création littéraire**

Anzieu, Didier. *Beckett*. Paris: Gallimard, 1999, 299 p.

Anzieu, Didier. *Le corps de l'œuvre: Essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris: Gallimard, 1981, 377 p.

Carpentier, André, *et al.* (dir. publ.). *Dans l'écriture*. Coll. « Travaux de l'atelier » . Montréal: XYZ, 1994, 113 p.

Carpentier, André, *et al.* (dir. publ.). *Le travail de la forme*. Coll. « Travaux de l'atelier » . Montréal: XYZ, 1995, 101 p.

Duras, Marguerite. *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993, 146 p.

Duras, Marguerite. *La vie matérielle*. Paris: P.O.L, 1987, 179 p.

Freud, Sigmund. « La création littéraire et le rêve éveillé » . *In Essais de psychanalyse*. Paris: Payot, 1989, 277 p.

Grenon, Sonia. « Prologue ou la mise en scène du récit » . Mémoire de maîtrise , Montréal, Université du Québec à Montréal, 1994, 95 p.

Piette, Nathalie. « Et elle souriait; suivi de Du pari à l'utopie » . Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1999, 135 p.